MIHAIL SEBASTIAN

OPERE

VIII. PUBLICISTICĂ (1938-1945)

[illegible]

ACADEMIA ROMÂNĂ

FUNDAŢIA NAŢIONALĂ PENTRU ŞTIINŢĂ ŞI ARTĂ

Colecţia OPERE FUNDAMENTALE
Coordonatorul colecţiei: acad. EUGEN SIMION

MIHAIL SEBASTIAN

OPERE

VIII. PUBLICISTICĂ (1938-1945)

Ediţie coordonată de
MIHAELA CONSTANTINESCU-PODOCEA

Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante
MIHAELA CONSTANTINESCU-PODOCEA,
şi PETRUŞ COSTEA

FNSA
Academia Română
Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă
Bucureşti • 2015

Tehnoredactare computerizată: EUGEN CIUCĂ

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
SEBASTIAN, MIHAIL
Opere / Mihail Sebastian. - Bucureşti: Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2010-
vol.
ISBN 978-973-1744-90-2
Vol. 8: Publicistică: 1938-1945 / ed. de Mihaela Constantinescu-Podocea şi Petruş Costea.
- 2015 - ISBN 978-606-555-133-6

I. Constantinescu-Podocea, Mihaela (ed.)
II. Petruş, Costea (ed.)
III. Simion, Eugen (pref.)
821.135.1-821

Lucrare realizată în cadrul
Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu"

Proiect editorial finanţat de
Administraţia Fondului Cultural Naţional

Toate drepturile asupra acestei ediţii aparţin
Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă

ARTICOLE CRONICI
ESEURI
1938-1945

1938

UN SCRIITOR UITAT ŞI REGĂSIT: ANGHEL DEMETRIESCU[1]

O colecţie de cărţi rezervată „scriitorilor uitaţi” nu este numai un act de pietate sau de reparaţie, ci mai ales un act critic: un act de reintegrare.

Mi se pare că nici una din colecţiile Fundaţiei pentru literatură şi artă „Regele Carol II” nu defineşte mai exact funcţiunea pe care această editură o împlineşte în cultura românească.

A-i tipări pe scriitorii uitaţi, a încerca o readucere a lor la actualitate, o repunere a lor în circulaţie înseamnă a nu accepta judecăţile gata făcute ale istoriei literare. Este un gest de neconformism. Este un act de control.

Acest control, Fundaţia îl exercită pe toată întinderea vieţii noastre culturale, în cât mai variate domenii şi cu o extraordinară intuiţie a lucrului viu, pe care îl caută şi în arhivele trecutului (unde i se întâmplă să descopere uluitoarea figură a colonelului Locusteanu), dar şi în cele mai tinere experienţe literare, de unde ne aduce, în fiecare an, nume noi şi, în orice caz, speranţe noi.

Între colecţia «*Operele premiate ale scriitorilor tineri români*» şi colecţia «*Scriitorii români uitaţi*» este o legătură directă. Amândouă reprezintă o căutare în necunoscut, prima la o extremitate, a doua la cealaltă extremitate a vieţii literare. Este o mergere la izvoare, fie pentru a descoperi valori, pe care timpul le-a acoperit cu uitarea lui, fie pentru a degaja posibilităţi, cărora timpul încă nu le-a dat răgazul de a se clarifica din primele incertitudini.

---

[1] Anghel Demetriescu, *Opere*. Ediţie îngrijită de Ovidiu Papadima. Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II”.

Fundaţia ne face să retrăim istoria literară. Ea redeschide cazuri închise, procese terminate şi ne obligă să revizuim sau să completăm capitole de literatură pe care le consideram definitiv lămurite.

Acolo unde istoria literară nu ne transmite decât o amintire mai mult respectuoasă, decât atentă, Fundaţia ne restituie un scriitor viu. Este ceea ce a făcut pentru Hasdeu.

Acolo unde istoria literară uită, Fundaţia îşi aduce aminte.

Este ceea ce face pentru Anghel Demetriescu.

Un scriitor poate fi uitat prin accident. De viaţa cărţilor, ca şi de viaţa oamenilor, decide foarte adesea hazardul.

Nu cred că e cazul lui Anghel Demetriescu. Uitarea lui nu e nici o simplă întâmplare şi nici numai o neglijenţă. Ea are un sens.

Anghel Demetriescu este un scriitor de anumită asprime, de anumită austeritate. E un scriitor cu ţinută riguroasă. Nu are efuziuni în scrisul său – şi nici nu-l invită pe cetitor să le aibe. Este un autor „butonat". Cer iertare pentru acest prea îndrăzneţ neologism, dar el exprimă întocmai acea răceală distantă, puţin ironică, pe care o păstrează, în genere, paginile lui Anghel Demetriescu. Chiar când vrea să fie persuasiv, scrisul său nu e nici retoric, nici patetic. Foarte rarele sale pagini de entuziasm (din portretul lui Take Ionescu, de exemplu) sunt şi cele mai puţin izbutite. Anghel Demetriescu este interesant acolo unde este sever. Elanul, emoţia, generozitatea verbală nu sunt de resortul lui. El este un observator cumpătat, care nu se prea lasă înduplecat de cuvinte. Oarecare lipsă de spontaneitate dă frazei lui ceva ponderat, un aer de greutate, ba chiar – pe alocuri – de îngreunare.

Să o spunem deschis: Anghel Demetriescu nu are calităţi scriitoriceşti seducătoare. Stilul său e mat, fără strălucire, fără coloare. Nu are vervă, nu are bruscheţă, nu are vioiciune, nu are elemente pitoreşti. E mai mult ursuz, decât comunicativ. Din contactul cu clasicii, din deprinderea catedrei, a păstrat trăsături de profesor: nu ştiu ce sobrietate didactică, nu ştiu ce refuz natural de intimitate.

E greu, cu asemenea calităţi aproape morocănoase, să „răzbaţi". Istoria literară îi reţine mai cu uşurinţă pe autorii care ştiu să o seducă. Expresia excesivă, stilul violent, atitudinile tari, au mai multe şanse de a se face observate decât ironia, nuanţa, scepticismul.

Anghel Demetriescu este un autor care nu ne forţează atenţia. Nimic nu e ostentativ în maniera lui de a fi, de a scrie, de a gândi. Totul e reflectat şi totul are un aer nu de indiferenţă, desigur, dar de impersonalitate.

Cultura noastră e plină de scriitori cu temperament. Anghel Demetriescu nu este un astfel de scriitor. El nu e un liric, iar față de lirism are o atitudine fără îndoială neînțelegătoare, dar definitorie.

Studiile sale despre Eminescu arată precis, de o parte anumită inaptitudine a sa față de fenomenul poezie, iar de altă parte un spirit critic riguros. Limitat poate, dar riguros[1].

Unde se vede foarte limpede – aş zice, programatic – refuzul lui Anghel Demetriescu de a comunica direct cu poezia, căreia îi refuză orice fel de licență, este acolo unde reproduce şi respinge un cuvânt al lui Eminescu.

„O poezie, zicea Eminescu în cercul Junimii, nu trebuie înțeleasă în totul, că dacă toți bucherii de şcoală o înțeleg, atunci nu mai este poezie". Noi credem, dimpotrivă, că una din trăsăturile de căpetenie ale artei în genere, care o deosibeşte de ştiință, este că poate fi înțeleasă de mai toți..." (p. 238).

Această obligație de inteligibilitate impusă poeziei, acest fel intransigent de a refuza poeziei orice mister este specific didactic. Examenul foarte strict al *Epigonilor* lui Eminescu surprinde cu justețe toate erorile materiale de informație ale poemului (p. 233-238). Aceeaşi operație se repetă pentru *Satira III*, pe care criticul o citeşte cu creionul roşu în mână (p. 262-265) ca pe o teză de istorie.

---

[1] De altfel, este poate timpul să întrebuințăm cu mai puțină ironie acest cuvânt. Mi se pare că avem foarte multe lucruri de învățat de la un spirit limitat, dacă acesta înseamnă un spirit care îşi cunoaşte limitele. Prea multe lucruri trăiesc în cultura noastră, în devălmăşie, pentru ca să nu fie nevoie de o minte severă, care să le măsoare şi să le despartă. Cred că o speță de om cu totul necesară culturii româneşti este inginerul hotarnic. Dar avem foarte mulți vizionari, şi foarte puțini ingineri hotarnici.

„Supranumele de «bătrân» dat în cronici lui Mircea, supranume pe care Eminescu nu-l înţelege, îl face să cază în greşeli neiertate... Bătălia de la Rovine s-a dat la 1394, iar Mircea a murit la 1418, adică după 24 de ani. Dacă am admite că Mircea a murit în vârstă de 70 de ani, ceea ce nu e puţin, el nu putea fi pe timpul bătăliei de la Rovine mai mare de 46 de ani şi noi nu înţelegem cum Baiazid, care atunci era cu un an mai mare ca Mircea, îi zice:

O tu nici visezi, bătrâne, câte-n cale mi s-au pus.

...Tot aşa de puţin iertat era lui Eminescu să facă greşala de a atribui lui Baiazid Ilderim cuvintele că va da calului său ovăz pe pristolul Sfântului Petru, când ele sunt ale lui Mahomed II. O asemenea idee era imposibilă înainte de cucerirea Constantinopolului” (p. 264-265).

Pentru a înţelege tot curajul unor asemenea observaţii, trebuie să remarcăm că ele au fost publicate la 1903, adică într-o vreme în care Eminescu, încetase de mult a fi un fenomen literar, susceptibil de a fi cercetat critic, şi devenise un fenomen naţional, cu putere de simbol.

Dar Anghel Demetriescu este critic tocmai în măsura în care nu cunoaşte judecăţi fără apel şi nici domenii interzise controlului său. El nu se lasă intimidat de prestigiul stabilit al valorilor. Shakespeare, Victor Hugo sau Balzac vor suferi deopotrivă rigorile acestui profesor, care nu glumeşte şi nu iartă.

„...gigantul Shakespeare săvârşeşte nişte greşeli pe care numai o indulgenţă extremă sau o crasă ignoranţă le-ar putea ierta” (p. 163).

Balzac „comite erori neiertate” (p. 154), Zola se face vinovat „nu numai de platitudine, ci şi de erezie literară” (p. 155), iar întrucât îl priveşte pe Victor Hugo, el „lasă să i se strecoare inexactităţi” pe care Anghel Demetriescu le relevă cu o minuţiozitate de erudit puţin maniac.

Trebuie observat că în toată această asprime, nu este ostentaţia unui tânăr care fuge după paradox şi care înţelege să triumfe răsunător, luptându-se cu marile glorii. Anghel Demetriescu nu este propriu-zis un polemist (deşi nu-i lipseşte anumită incisivitate).

El este însă un cetitor măsurat, prob, care rezistă, controlează, verifică şi nu se sperie. În cele mai îndrăzneţe, în cele mai disproporţionate atacuri critice ale sale (căci, oricum, e disproporţionat să-l admonestezi pe Shakespeare), el păstrează o notă modestă, impersonală de „belfer”. Numai că acest belfer e un om de cultură, un om de bun simţ şi un om prea clar, ca să se lase furat de propriile lui entuziasme.

Într-aceasta Anghel Demetriescu seamănă cu un alt singuratec din cultura noastră: cu Paul Zarifopol.

Zarifopol era şi el un spirit antiliric, un cetitor care nu se lăsa intimidat de prestigiu. Studiul lui despre Renan, cel despre Maupassant sunt scrise cu aceeaşi ireverenţă (poate mai ironică, mai nuanţată), cu care Anghel Demetriescu trece prin literatura universală.

Studiile de estetică ce formează partea întâia a volumului prezentat de Fundaţie (*Obiectul artei în* *general*, *Poezia, raporturile ei cu celelalte arte*, *Poezia dramatică*, *Izvoarele inspiraţiei poetice*, *Poezia şi Proza*, *Poetul*) sunt interesante mai puţin prin obiectul lor, şi mai mult prin elementele pe care ni le servesc pentru cunoaşterea lui Anghel Demetriescu şi pentru schiţarea portretului său intelectual.

Dacă în materie de estetică, ideile autorului sunt astăzi cu totul depăşite de timp, reducându-se la o specie de „tainism” prea ascultător şi prea lipsit de iniţiativă personală, pentru ca să nu ni se pară rudimentar, in schimb, materialul informativ, invocat în sprijinul acestor idei, este de o bogăţie şi de o diversitate, ce arată o admirabilă cultură.

Anghel Demetriescu vorbeşte foarte puţin despre el însuşi. Mărturisiri personale nu vom găsi nicăeri în scrisul său. Apărat de un plural academic, autorul acesta, care nu spune niciodată „eu”, păstrează mari distanţe între viaţă şi scris.

Totuşi nu e greu să bănuieşti, dacă nu să reconstitui, vasta experienţă intelectuală pe care a trăit-o acest om care circulă cu atâta uşurinţă, cu atâta siguranţă în lumea ideilor: a poeziei şi a artei.

Lecturile sale literare merg de la clasici până la cei mai recenţi moderni.

În plastică şi în muzică, referinţele sale sunt de o egală bogăţie. Solida lui pregătire clasică nu-i interzice în nici un domeniu contactul cu valorile noi, pe care chiar dacă temperamentul său echilibrat nu le acceptă, curiozitatea sa intelectuală nu le refuză.

La 1900, Anghel Demetriescu este un cetitor al lui Huysmans şi un ascultător al lui Wagner. Nici unul, nici celălalt nu corespund desigur exigenţelor lui de claritate şi de ordine, dar cunoaşterea lor face dovadă de orizontul larg al culturii lui Anghel Demetriescu.

Desigur, gustul său artistic nu este fără greş. Anumite confuzii de valori, anumite preferinţe întârziate îl trădează pe criticul mai mult aspru, decât sensibil. De altfel, dacă în plastică şi muzică informaţia sa este impresionantă, gustul şi simţul său de orientare le putem cunoaşte mai puţin, tocmai pentru că tonul didactic şi explicativ al lui Anghel Demetriescu nu dă nici un sens personal judecăţilor lui critice, ca şi cum sensibilitatea sa proprie nu ar participa la ele.

Ar fi fost poate în căderea d-lui Ovidiu Papadima – sub a cărui îngrijire s-a făcut prezenta ediţie – să urmărească figura lui Anghel Demetriescu dincolo de textele tipărite şi să reconstituie astfel nu numai un autor, dar şi un om, un om pe care propriile sale scrieri îl ascund cu prea multă grijă.

Ce ispititor lucru să descifrezi itinerariile unei culturi atât de bogate!

Expresia cea mai fericită a darurilor sale de observator şi de scriitor, Anghel Demetriescu o găseşte în studiile şi portretele politice.

El nu este în politică un militant. Chiar şi afirmările sale de atitudine sunt nuanţate, pline de moderaţie, fără spiritul exclusiv al omului de partid sau al combatantului.

Nu criterii de ordin strict politic, ci mai mult criterii de morală, îl preocupă. Ceea ce îi reproşează, de exemplu, lui Nicolae Fleva – al cărui portret este şi o admirabilă bucată de proză şi o frumoasă pagină de istorie politică – nu sunt ideile lui, ci anumite defecte de ţinută şi de stil, anumită inconsistenţă morală care jigneşte probitatea şi simţul de eleganţă intimă al lui Anghel Demetriescu.

Totul în acest portret exprimă mai puţin o adversitate ideologică şi mai mult o dezavuare morală: ironia, notaţia incisivă, nu merg până la caricatură, dar tocmai, prin aerul lor moderat, lovesc mai convingător, mai autoritar.

Dacă studiile de estetică generală ne arată în Anghel Demetriescu un om de mare cultură, dacă studiile sale de critică literară ne fac cunoscut un spirit lucid şi curajos, studiile de politică afirmă un scriitor deplin realizat şi îi deschid cu depline drepturi, porţile istoriei literare, unde un capitol trebuie neapărat să-i fie rezervat.

CONSTANTIN NOICA: *DE CAELO – ÎNCERCARE ÎN JURUL CUNOAŞTERII*

D. Constantin Noica este în eseistica noastră tânără, o apariţie singuratecă.

Deşi anumite legături de generaţie par a-l solidariza în ceea ce s-ar putea numi „echipa metafizică" a extremei drepte româneşti, totul îl desparte în realitate de ea. Prin problmele ce-l preocupă, prin seriozitatea gândirii sale, prin iubire de preciziune şi exactitate, prin ţinuta morală, prin stil,

d. Noica se situează complect în afară de această confrerie de oameni agitaţi şi nebuloşi.

D. Noica nu este nici „disperat", nici profetic, nici agonic. Vocabularul său nu este spart de superlative şi exclamaţii, stilul său nu este întunecat de metafore gongorice, atitudinea sa în faţa vieţii nu este agresivă şi nici suficientă. Cu un cuvânt, nici una din trăsăturile curente ale eseisticii tinere mai ales când e „de dreapta" – nu se găseşte în paginile acestui scriitor cumpănit, care gândeşte cu seriozitate şi scrie cu modestie, atent şi la gândire şi la cuvinte, dovedind în tot ceea ce face un rar simţ de răspundere intelectuală şi o demnitate de ordin moral, care se întâlneşte astăzi foarte rar în dezmăţul nostru publicistic.

Că autorul acestui *De Caelo* trebuie despărţit îm mod categoric de întâmplătorii săi tovarăşi de grup, de redacţie şi de vârstă, o dovedeşte activitatea sa de până acum.

Mi se pare că lista lucrărilor d-lui Noica este fără asemănare în activitatea generaţiei noastre. D-sa a tipărit până astăzi trei traduceri filosofice, un studiu de filosofie, o monografie asupra lui Descartes şi o singură carte de eseuri. Este mai mult o activitate de seminar, o muncă de bibliotecă, dar, în acelaşi timp, o lentă elaborare de gândire sistematică.

E plin de tâlc faptul că în timp ce o generaţie întreagă făcea cu frenezie, cu vervă şi, poate chiar cu talent (deşi asta e mai puţin sigur), metafizică, d. Noica traducea din Descartes după textul original, *Regulae ad directionem ingenii.*

Nu era desigur nimic ostentativ în acest gest, dar a te supune la riguroase exerciţii de muncă impersonală, când e cu atât mai uşor şi, poate, chiar mai tentant de a scrie pe cont propriu divagaţii metafizice, este un fapt care măsoară probitatea unui intelectual.

Valoarea acestei retrageri spre o muncă tehnică, lipsită de strălucire şi aparent cenuşie, este cu atât mai mare, cu cât d. Noica nu este un simplu „om de bibliotecă”, un filolog, un acumulator de fişe – ci un artist, un om sensibil, o conştiinţă ce-şi pune în mod firesc întrebări grave, un poet.

Voi spune mai jos care sunt darurile de scriitor ale d-lui Noica, şi ce semnifiacţie au ele. Deocamdată e de ajuns să observ că orientarea sa spre lucruri severe, reci şi migăloase (cum sunt traducerile din Descartes şi Kant, cum este însăşi monografia asupra lui Descartes, clară şi ordonată ca un manual), era un act de disciplină, un act de abnegaţie şi de modestie. Dacă aş fi sigur că vorba nu va fi răstălmăcită, aş spune: un act de renunţare la talent.

E prea uşor să ai talent. Atât de uşor, încât devine jenant. Să fii volubil, să fii comunicativ, să ai vorbirea colorată, să expui ingenios lucrurile, să te exprimi cu abilitate, cu strălucire – totul e foarte frumos, dar puţin obositor. E prea multă facilitate şi sunt prea multe artificii, pentru ca, de la un moment dat, „talentul” să nu înceapă a fi un fel de suficienţă morală. D. Noica a ocolit cu voinţă asemenea succese – deşi le-ar fi putut avea – şi s-a refugiat într-o muncă de traducător şi comentator de texte care satisfăcea gustul său de sobrietate, nevoia sa de de discreţie personală. În timp ce o nouă beţie de cuvinte (mult mai gravă decât pe vremea lui Titu Maiorescu) face groaznice ravagii în literatura noastră tânără, şi mai ales în literatura eseiştilor, în timp ce un fel de lirism grosolan, cu tunete şi trăznete, îneacă în valuri retorice tot felul de mari probleme şi mari idei, ţipător de nesincere, scriitorul acesta ne oferă un nobil exemplu de claritate, de măsură şi de ordine, ceea ce nu-l împiedică să se apropie de „marile întrebări" cu ochii deschişi.

Nu sunt numai deosebiri de stil – adică de expresie şi ţinută – care îl despart pe d. Noica de restul tinerilor „eseişti", „ideologi" şi „vizionari", cu care din obişnuinţă sau facilitate polemică d-sa este adesea confundat. La fel de categorice sunt deosebirile sale de atitudine şi de gândire.

Problema fundamentală pe care şi-o pune acest scriitor este problema libertăţii. Văd foarte bine cărţile sale arzând pe un eventual rug fascist. Nu pentru că ar lua în mod explicit o atitudine politică, dar pentru că prea mult le animă ideea de libertate individuală. D. Noica a avut curajul de a rezista până acum formuleleor, care exaltă „forţele colective" şi îl denigrează pe individ – denigrându-l în realitate pe om, formule atât de comode şi de odihnitoare prin lipsa lor de responsabilitate individuală, directă.

E îmbătător să fii degajat de orice răspundere în faţa vieţii şi a destinului, e îmbătător să poţi ascunde propriile tale laşităţi, erori şi mizerii în umbra „marilor mulţimi". Această beţie d. Noica o refuză. Pentru d-sa valoarea primă, cea mai dificilă, dar şi cea mai nobilă, rămâne conştiinţa individuală. „La drept vorbind, toată desfăşurarea istorică s-a trudit să ridice pe om la conştiinţa omeniei sale, să-l facă ins autonom, homo singularis" (p. 115). O asemenea afirmaţie, care în alte timpuri ar fi făcut un truism, devine astăzi o adevărată luare de poziţie. De când individul e redus la o simplă existenţă celulară, într-un mare „tot organic", de când în acest totalitarism triumfător şi nefast se pierde unica floare delicată a istoriei – conştiinţa individuală – a afirma existenţa ei devine un gest de rezistenţă, şi un act de definire morală.

E inutil să observ că d. Noica nu priveşte libertatea sub aspect juridic. D-sa nu este un individualist, ci un „personalist". Nu individul numeric, abstract, juridic îl preocupă, ci persoana umană (fiinţa dătătoare de înţelesuri, spune d-sa), omul care păstrăzează în conştiinţa lui valorile de totdeauna. Libertatea nu va fi deci în gândirea d-lui Noica un fapt exterior, ci în primul rând o realitate intimă. De asemenea, nu va fi o stare comodă, ci una dificilă, creatoare mai mult de răspunderi decât de drepturi.

Plecând de la o problemă limitată de cunoaştere (cunoaşterea cerului – după cum arată şi titlul cărţii), cartea d-lui Noica pune întrebări esenţiale despre destinul omului, destin de singurătate în măsura în care orice conştiinţă este singură, dar şi destin de iubire, în măsura în care ea cuprinde adevăruri despre om în general. „Această poartă către universalitate: individul". (p. 123).

Autorul lui *De Caelo* nu primeşte formula de succes a „omului nou", care bântuie de câţiva ani în doctrinele poltice extremiste şi care nu este altceva decât însăşi negarea omului.

În fiecare om sunt „elemente de universalitate". Toată problema este să le dăm expresie, să le aducem la lumină, să le degajăm: astfel îl vom găsi pe omul cel vechi, adică pe omul etern. În slujba lui, în slujba valorilor lui, stă scrisul d-lui Constantin Noica.

Voi spune numai câteva cuvinte despre calităţile de prozator ale d-lui Noica. Ele sunt eminente. Încă de la apariţia primului volum de eseuri – *Mathesis* – a trebuit să remarcăm excepţionala valoare a scrisului său. Este o proză fermă, netedă, clară, dar nu lipsită de supleţă, nici de emoţie. Niciun fel de violenţă de limbaj, niciun cuvânt forţat, nimic strident, nimic excesiv, o perfectă proprietate de termeni, o naturaleţă şi o degajare care sunt convingătoare tot timpul. Imagini plastice, dar mai ales juste, care nu fac niciodată oficiu de ornament, ci au rostul de a preciza o nuanţă, de a da suport material unei idei prea abstacte. În sfârşit, un simţ al echilibrului, al măsurii şi al ordinei ce dă frazei d-lui Noica nu ştiu ce linişte muzicală, în ciuda sobrietăţii ei liniare.

Toate acestea nu au numai semnificaţie literară, ci şi una morală. A scrie supravegheat, cu grija expresiei şi a formei, cred că este pentru d. Noica mai mult o obligaţie de corectitudine, decât o grijă artistică. E un act de demnitate şi de discreţie să impui condeiului tău un efort de control propriu şi de atenţie.

Artă şi probitate se confundă în anumit sens.

SPARKENBROKE

Ce qui est étrange dans ce dernier roman de Charles Morgan, qui connaît depuis une année un

énorme succès dans tous les pays de l'Europe, c'est son inactualité. Voici un livre où le lecteur ne trouve aucune allusion aux événements présents. On dirait que les héros de ce roman – dont l'action se passe pourtant de nos jours – vivent en dehors de tout ce qui nous inquiète, en dehors de tout ce qui nous intéresse et nous passionne.

La guerre, la misère sociale, l'inquiétude économique, le trouble moral, tout ce qui secoue depuis tant d'années les bases mêmes de notre civilisation, tout ce qui empoisonne lentement la vie quotidienne de l'homme actuel, ne se reflète aucunement dans l'œuvre de Charles Morgan. Une telle indifférence pour les drames les plus aigus du jour qui passe n'est-elle pas surprenante?

La littérature n'est pas un abstrait. Elle se nourrit de ce qui agite la société, dont elle nous offre l'image; elle participe à ses troubles, à ses drames; elle ne peut refuser de comprendre et de sentir les ombres de ce tragique spectacle. Presque tous les grands livres de littérature écrits dans l'atmosphère d'aujourd'hui nous parlent directement ou indirectement des grands événements politiques et sociaux dont nous sommes les témoins.

En France, André Malraux, en Angleterre, Aldous Huxley – c'est-à-dire les deux romanciers qui représentent d'un côté et de l'autre côté de la Manche les tendances les plus hardies du roman européen — font dans leur œuvre une place de plus en plus grande aux désordres sociaux de l'heure présente. La Paix des profondeurs *de Huxley était moins le roman de quelques personnages que le roman de quelques idées et de quelques attitudes: la signification politique de* *l'œuvre était incontestable. Quant à* L'Espoir, *le tout dernier livre de Malraux, ce n'est que le récit „romancé" de la guerre civile espagnole.*

Comparé à ses deux livres, et comparé d'ailleurs à la grande majorité des livres qu'on publie partout dans le monde, et surtout en Europe, le roman de Charles Morgan nous étonne par son total manque de préoccupation sociale. Sparkenbroke *est un roman de la vie intérieure. C'est un livre qui n'a pas d'âge. Son action se passe dans ce siècle, mais elle pourrait fort bien se passer dans n'importe quel autre siècle, dans n'importe quelle autre époque, sans que rien ne change dans la destinée des héros.*

Ne pas faire attention aux drames d'ordre social n'est pas en ce qui concerne Charles Morgan une preuve d'insensibilité. Son livre n'est ni insouciant, ni léger. Il est au contraire un livre grave, d'une profonde gravité humaine, mais parce qu'il nous parle de certaines valeurs éternelles: la poésie, l'amour, la mort.

Le succès de Sparkenbroke *doit nous faire réfléchir. Il montre chez les lecteurs de partout un désir d'oubli, une volonté d'évasion, un besoin de repos. Ils trouvent dans ce beau roman poétique quelque chose qui les fait oublier le spectre de la guerre, la haine sociale, le sang, la famine, les désastres. Ils y trouvent un peu de solitude...*

LA MORT DE MAURICE RAVEL

L'œuvre de Maurice Ravel, le compositeur français qui vient de mourir et dont la disparition *sera ressentie comme une douloureuse perte par tous ceux qui aiment la musique, est sans doute une des œuvres les plus délicates de notre temps. Elle manque d'ampleur, elle manque d'abondance, mais elle ne manque pas de finesse, ni de grâce C'est l'œuvre d'un poète de la musique – et généralement les poètes n'écrivent pas beaucoup.*

Le catalogue des compositions de Ravel est assez facile à faire. Il a écrit surtout pour le piano; très peu de pièces pour l'orchestre; une seule œuvre importante de musique de chambre (son fameux quatuor) et presque rien pour les instruments à vent. Pour le violon, il ne laisse également que quelques pièces peu nombreuses, dont la plupart sont d'ailleurs des transcriptions, comme la Malagueña *et la ravissante* Habanera, *tirées de la* Rhapsodie espagnole *et adaptées dans le „répertoire permanent" des violonistes et des violoncellistes. La seule composition importante pour le violon c'est toujours la* Tzigane, *qui est destinée de rester désormais dans la littérature de cet instrument comme une des plus belles choses que le violon doit à la musique moderne.*

Mais c'est surtout le piano qui gardera à Maurice Ravel un souvenir reconnaissant, car peu de compositeurs ont tellement aimé cet instrument et personne peut-être parmi les contemporains ne l'a servi avec plus d'amour, avec plus de tendresse. Ses œuvres maîtresses Maurice Ravel les a confiées tout d'abord au piano, et ce n'est que plus tard qu'il les a orchestrées: Ma mère l'Oye, Le tombeau de Couperin.

Quant au Concerto de piano pour la main gauche et l'orchestre*, a-t-on écrit dans notre temps quelque chose de si spirituel, avec ce mélange de clarté et d'émotion qui donne parfois à l'humour de Ravel je ne sais quelle nuance de tristesse?*

Il ne faut pas se tromper. Si nous parlons de l'esprit de Ravel, si nous avons même parlé de son „humour", ce n'est pas pour ignorer ce qu'il y a de profond dans son apparente légèreté, ce qu'il y a parfois de poignant dans son sourire, dans la lumière de sa musique.

Certes, ce ne fut pas un simple hasard qui décida Maurice Ravel, il y a trente ans, c'est-à-dire presque au début de sa carrière, de mettre en musique certaines Histoires naturelles *de Jules Renard. Il y avait dans ce choix une manière de se définir soi-même. L'esprit de Ravel à ceci de commun avec celui de Renard, qu'il met dans l'ironie une sorte de discrétion, qui est la pudeur des sentiments, le refus de s'abandonner à ses propres élans, à ses propres émotions, et l'orgueil de cacher dans un sourire l'envie de pleurer. C'est ce qui donne aux plus lumineuses pages de Maurce Ravel une indéfinissable tristesse.*

Comme elle est touchante la rencontre de Renard et Ravel. Jules Renard la raconte dans son journal et il nous est difficile de relire aujourd'hui cette page sans un secret sentiment de peine.

„12 janvier 1907. M. Ravel, le musicien des Histoires naturelles*, noir, riche et fin, insiste pour que j'aille écouter, ce soir, ses mélodies.*

Je lui dis mon ignorance et lui demande ce qu'il a pu ajouter aux Histoires naturelles.

— Mon dessein n'était pas d'y ajouter, dit-il, mais d'interpréter.

— Mais quel rapport?

— Dire avec de la musique ce que vous dites avec des mots quand vous êtes devant un arbre, par exemple. Je pense et je sens en musique, et je voudrais penser et sentir les mêmes choses que vous. Il y a la musique instructive, sentimentale, la mienne – bien entendu il faut d'abord connaître le métier – et la musique intellectuelle: d'Indy. Il n'y aura que des d'Indy ce soir. Ils n'admettent pas l'émotion qu'ils ne veulent pas expliquer. Je pense le contraire: mais ils trouvent intéressant ce que j'ai fait, puisqu'ils m'admettent. C'est très important pour moi cette épreuve. En tout cas, je suis sûr de mon interprète: elle est admirable."

„Bien entendu il faut d'abord connaître le métier." Eh bien, Ravel le connaissait. Sa technique est merveilleuse: elle sait mettre en valeur la moindre nuance d'une pensée musicale, il sait obtenir d'une simple phrase les formes les plus variées, les plus inattendues, les plus surprenantes. Songez à son Boléro*: quelle simplicité dans l'unique motif musical de cette œuvre, et pourtant quelle puissance accablante dans sa monotonie, quel mélange de torpeur et d'exaspération dans ce rythme qui vous obsède et qu'on n'oublie jamais.*

C'est réellement une preuve de virtuosité technique admirable que de compenser avec des trouvailles d'orchestration, avec des effets de lumière et d'ombre sonore, la pauvreté du motif musical et d'en faire une œuvre si pleine, si généreuse.

Mais si complexe que soit la technique de Maurice Ravel, si profonde que soit sa connaissance *du métier, ce n'est pas là qu'il faut chercher les qualités premières de son œuvre et de son enseignement. Avant tout Maurice Ravel est musicien.*

„Je pense et je sens en musique" disait-il à Jules Renard, et il faut voir dans cette déclaration le caractère principal de son œuvre, qui n'est pas une construction abstraite, mais le langage spontané, émouvant et sincère d'un homme sensible, d'un poète et d'un musicien.

On sent dans certaines pages de Ravel – dans la Rhapsodie espagnole *par exemple ou bien dans la Nocturne de* Daphnis et Choé *– la joie de la musique, une sorte de sentiment de délivrance dans la musique, et c'est le signe du véritable musicien.*

Nous perdons par la mort de Maurice Ravel la sensibilité musicale la plus nuancée de notre temps, une grande finesse de sentiment, un artiste exquis, un cœur pur, une pensée inspirée, un langage plein de couleur et de rythme, enfin un monde musical qui faisait avec une rare grâce le difficile alliage du lyrisme et de l'ironie.

Le public roumain ne connaît bien que deux ou trois œuvres de Ravel. C'est encore une de ces lacunes de notre répertoire musical, que nous avons souvent dénoncées. À l'exception du Boléro *et de* La Valse*, en ce qui concerne la musique symphonique, et à l'exception de la* Tzigane*, de la* Habanera *et de la* Malagueña*, en ce qui concerne le violon, le reste de son œuvre a été si rarement exécuté dans nos salles de concert, qu'on peut le considérer pour la plupart inconnu.*

Que de fois n'aurions-nous voulu entendre au lieu de l'éternel Concerto en fa *de Chopin, qu'on* *nous donne cinq ou six fois par année, le* Concerto pour la main gauche et l'orchestre *de Ravel qui, si notre souvenir ne nous trompe pas, n'a été joué chez nous qu'une seule fois! Mais pour le pouvoir entendre il nous faut guetter avec notre appareil de T. S. F. les grands postes étrangers, qui nous font parfois l'heureuse surprise de nous offrir du Ravel.*

Puisse la mort de ce grand artiste décider les dirigeants de notre vie musicale de lui consacrer à l'avenir une plus juste place dans les programmes de nos concerts.

LE VISAGE DE GENÈVE

Puisque Genève est de nouveau à l'ordre du jour, car malgré l'esprit général de lassitude et de scepticisme, la prochaine session du Conseil de la S. D. N. ne reste pas moins l'événement central de l'actualité politique internationale, puisque donc nos regards se dirigent de nouveau vers la belle cité suisse, vers son lac de carte postale, vers ses quais larges et déserts, vers ses cafés „historiques", où le souvenir des grandes vedettes d'autrefois – Briand, Stresemann – garde aujourd'hui je ne sais quelle mélancolie, comme une sorte de reproche muet que nous adresse le passé, puisque Genève enfin se réveille de son sommeil hivernal et redevient pour quelque jours une cité agitée, sinon agissante, permettez-moi d'évoquer le visage de cette ville.

Une cité agitée? J'exagère. La seule agitation que Genève puisse connaître est probablement d'ordre diplomatique, c'est-à-dire une agitation qui n'engage pas la ville même, qui ne regarde aucunement sa propre vie.

Si passionnés, si terribles que soient les débats qui ont lieu dans le palais de la S. D. N., Genève garde avec une indifférence absolue son calme.

Elle nous fait l'impression d'être géographiquement éloignée de ce grand palais de la S. D. N., tellement est-elle insensible à ce qui se passe à son intérieur.

D'ailleurs, l'insensibilité de Genève ne concerne pas seulement la Société des Nations. C'est une ville placide, une ville qui n'aime pas le mouvement, une ville qui ne se laisse ni étonnée, ni émue. J'ai l'impression qu'avec sa profonde quiétude, avec sa foncière impossibilité, Genève serait capable d'assister sans émotion, sans broncher, à n'importe quel événement définitif de l'histoire. Rien ne l'inquiète, rien ne la surprend, rien ne l'émeut.

J'ai assisté – par simple curiosité psychologique – à deux grandes réunions politiques à Genève, l'une de droite, l'autre de gauche, afin de connaître deux visages différents de la ville. Mais, au-delà du vocabulaire des orateurs, au-delà de leurs idées et de celles de leurs auditeurs, j'ai reconnu le même visage de Genève, visage calme, placide, indifférent, un peu lourd – car il y a toujours un peu de lourdeur dans toute tranquillité.

Malgré son aspect somptueux de grande métropole européenne, Genève n'est pas moins, *comme esprit, une petite ville de province, avec tout ce qu'il y a de plus étroit dans l'esprit provincial.*

Ce sentiment de lourdeur bourgeoise, que nous retrouvons chaque fois que nous revenons à Genève, n'est-il pas une impression trompeuse de voyageur trop pressé pour bien regarder les choses et surtout pour les bien comprendre?

Je me le suis dit parfois, mais j'ai eu ces jours-ci, en feuilletant le journal de Stendhal, une confirmation troublante. L'auteur de la Chartreuse de Parme *avait visité Genève il y a 127 ans (exactement en septembre 1811), mais tout ce qu'il avait noté dans son journal nous paraît d'une vérité parfaite, comme s'il s'agissait de la même ville, des mêmes gens, de la même atmosphère. Stendhal parlait déjà de la „sévérité de Genève", de la „froideur" de ses habitants.*

„Nous sommes arrivés à quatre heures à Genève. Tout était triste, âpre et brut... Les Genevois ne seraient-ils point des gens timides, tristes? Leur ville... a l'air d'une prison tenue très proprement. Elle est d'un silence et d'une tristesse dont je n'ai vu l'exemple nulle part."

Tristesse c'est peut-être trop dire: de la monotonie plutôt.

Mais comme les choses changent peu!

UN „PARFAIT SOT"

On a pu lire la semaine passée, dans un grand hebdomadaire parisien de droite, une phrase dont le *moins qu'on puisse dire c'est qu'elle est un peu surprenante. Je prends la liberté de le citer textuellement:*

„De tous les sots qui se sont épanouis depuis la guerre sur l'humus odorant des démocraties, M. Franklin Roosevelt est probablement le plus parfait, le plus réussi, le modèle du genre".

Si je reproduis cette phrase, ce n'est pas pour vous offrir un modèle de style. En matière de pamphlet politique, on peut trouver mieux.

„L'humus odorant des démocraties" me paraît une bien pauvre image. Elle égale, au moins en platitude, les formules courantes du langage de gauche. Encore une fois nous sommes obligés de constater que la platitude n'a pas de parti. Elle n'est ni de droite, ni de gauche: elle est universelle.

Pourtant la phrase dont j'ai l'honneur et un peu la gêne de soumettre à l'examen du lecteur, me semble – malgré sa banalité, ou bien justement à cause de cette banalité – une phrase significative. Elle représente toute une manière de penser, de parler et de juger, elle représente toute une école d'écrire, toute une mentalité politique. Sa violence est inoffensive, mais l'esprit qu'elle révèle est attristant.

Quel est le „parfait sot" dont nous parle notre violent confrère parisien? C'est le président des États-Unis, c'est l'homme d'État qui depuis son avènement à la présidence de la République mène, anime et dirige une des plus complexes expériences politiques et sociales de notre temps.

Il ne s'agit pas de contester à n'importe qui le droit de juger cette expérience et de ne pas *l'approuver. Il ne s'agit non plus d'opposer au droit de la critique, ni même au goût de la satire, le prestige solennel d'un siège présidentiel.*

Nous n'avons pas à tel point le sens de la respectabilité. Mais n'est-il pas grossier comme procédé intellectuel de traiter avec une telle frivolité, avec un tel manque de respect pour le lecteur, des problèmes et des hommes qui représentent ce qu'il y a de plus grave dans notre époque?

La tentative du président Roosevelt d'assouplir le capitalisme américain, de lui imposer une discipline sociale, en sauvegardant pourtant la liberté, cette vaste expérience technique qui est en même temps une difficile expérience humaine et un difficile examen moral, que la démocratie américaine s'est proposée passer, n'a pu être conçue par un homme d'état qui possède une large vision de l'histoire.

En bien, cet homme devient tout simplement dans un article quelconque un „parfait sot". Telle est la stupidité de l'esprit partisan, tels sont les ravages de la passion politique, qui pousse l'attitude, la langue et le style de la polémique au-delà de toute mesure, au-delà de toute décence.

GERMAINE LEROUX ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. JORA

Par son concert de jeudi soir, la Philharmonique a repris son activité ordinaire, après *les longues vacances de Noël, qu'elle s'est accordées. J'avoue que cette „pause" musicale (pour employer un terme d'actualité politique) nous paraît un peu exagérée. Un mois de vacances, en plein hiver, en pleine saison musicale et théâtrale, ne nous semble ni justifié, ni opportun. Notre premier orchestre symphonique est-il à tel point fatigué, qu'un si long repos lui soit absolument nécessaire deux mois après l'ouverture de la nouvelle saison?*

N'oublions pas que la Philharmonique est le facteur principal de notre vie musicale: elle la domine, elle l'entraîne, elle lui fournit l'élément de stabilité et de continuité. Interrompre les concerts de la Philharmonique, c'est interrompre en même temps, toute autre activité musicale.

*Nous avions voulu que Noël donnât à notre grand orchestre non pas un prétexte pour abandonner sa tâche, mais plutôt l'occasion de nous présenter, par exemple, une grande œuvre d'inspiration religieuse. Avec quelle impatience – découragée hélas! – n'avons-nous pas attendu une reprise de l'*Oratorio de Noël *de Jean Sébastien Bach...*

*

Oublions pourtant les reproches et les regrets, et revenons enfin au concert symphonique de jeudi soir.

M. Michel Jora qui le dirigea est une des personnalités les plus marquantes de la musique roumaine. Compositeur, critique musical, professeur, dirigeur, il est avant tout musicien: musicien par vocation et par esprit; musicien aussi par volonté de travail.

Le programme de son dernier concert nous aide à discerner les tendances de cet artiste. Ce programme exprime un éclectisme caractéristique pour toute l'activité de M. Jora. On y voit sa tendance de faire le trait d'union entre les classiques et les modernes, sa décision d'aller vers les expériences les plus jeunes et les plus courageuses, tout en gardant un solide attachement aux grands maîtres du passé.

Si Mozart représentait dans le programme de jeudi la clarté classique, si Brahms y était pour son lyrisme romantique, la musique moderne n'y était pas moins présente. Le Concerto pour piano et orchestre *du tchèque Martinů est une belle œuvre, qui ne manque pas d'audace technique, mais qui ne manque non plus d'inspiration et parfois de chaleur.*

Généralement, si M. Jora aime les modernes, s'il ne craint pas leur courage (et il en fait preuve dans ses propres compositions), s'il se laisse séduit par l'ingéniosité du langage musical actuel, s'il ne lui oppose aucun préjugé de principe, il n'est pas moins vrai qu'il sait découvrir et mettre en valeur dans la musique nouvelle non pas son côté abstrait et froid, mais ce qu'il y a de plus nuancé, de plus sensible, de plus humain au-delà du schématisme formel, avec lequel on confond parfois le „modernisme".

Cette sensibilité musicale qui dépasse le jeu technique nous l'avons déjà observée chez M. Jora, lors de la première audition de sa symphonie, que Georges Enesco avait dirigée au mois de novembre et que l'auteur eut l'excellente idée de reprendre sous sa propre baguette dans la seconde partie du concert de jeudi. Il y a dans cette belle œuvre de nombreux *passages qui nous intéressent par la qualité de l'écriture, par l'intelligence de la technique, par l'alliage d'audace et sûreté de chaque détail, mais ce que nous aimons surtout dans cette symphonie ce ne sont pas ses qualités techniques, mais son inspiration musicale, la douceur de l'Andante, la finesse du Finale. Au fond, M. Jora est un moderne qui a le sens et le goût du classicisme – et ceci on le voit dans ses compositions, comme dans sa manière de diriger.*

Madame Germaine Leroux, la soliste du concerto de Martinů, est une pianiste remarquable, une interprète dévouée. Elle a consacré à l'œuvre du compositeur tchèque une force de conviction qui vainquit tous les malentendus habituels d'une première audition. D'ailleurs, Bohuslav Martinů, bien qu'il compte par un des plus avancés compositeurs de notre temps – et ceci, non seulement dans son pays, mais dans des nombreux pays de l'Europe, où ses œuvres sont depuis quelque temps assez souvent jouées – n'a rien d'outrancier dans sa manière. Un esprit de clarté et de fermeté technique domine son style. Nous l'avons déjà remarqué, il y a deux ans, après avoir entendu son quatuor, exécuté dans un concert organisé par l'association la Musique nouvelle, dont l'animateur était toujours M. Michel Jora.

Il est juste avant de finir cette chronique de dire quelques mots sur M. Paul Constantinesco et sur ses Quatre fables pour petit orchestre, *présentées dans la seconde partie du programme.*

L'affiche nous avait annoncé deux chansons du même compositeur, sur les vers du poète Ion Barbu, et *j'avoue que le changement de programme, intervenu au dernier moment, nous a produit une petite déception. Sans doute, les quatre „fables" de M. Constantinesco ne manquent pas d'humour, ni d'esprit, mais elles continuent une manière que nous connaissons déjà.*

Le penchant de ce jeune compositeur pour l'humour et même pour la satire, nous l'avons déjà remarqué dans son bref et spirituel opéra-comique La nuit orageuse, *écrit d'après la comédie de Caragiale – ce qui était déjà un choix significatif. Nous n'avons oublié non plus sa souriante* Suite soldatesque *d'il y a deux ans.*

Les Quatre fables, *dirigées par M. Jora avant hier soir à l'Athénée, ont le même style, la même concision comique, les mêmes „pointes" de satyre. Par contre, les chansons écrites pour les poèmes de M. Ion Barbu, malgré leur pittoresque verbal, auraient peut-être sollicité de la part du compositeur un accent plus grave et nous auraient donné ainsi l'occasion de connaître un nouvel aspect de son talent et de ses possibilités d'expression.*

LA R. F. R. ET LES ÉCRIVAINS ÉTRANGERS

Le dernier, numéro de la „Revista Fundaţiilor Regale" („Revue des Fondations Royales") nous apporte la collaboration de M. Jacques Maritain et de M. Henry de Montherlant, qui ont accordé à cette grande revue roumaine deux essais inédits.

Le lecteur roumain a le privilège de les pouvoir lire un peu „avant la lettre”, puisque les deux textes ne paraîtront qu'un peu plus tard en France. C'est une marque de sympathie et un témoignage de confiance qui ne laissent pas insensibles les admirateurs roumains de Maritain et de Montherlant. Mais c'est en même temps un effort de la R. F. R. d'établir des relations plus étroites avec les écrivains étrangers afin de leur donner la possibilité de s'adresser directement à un public qu'ils ne connaissent peut-être pas, mais qui a toujours fait preuve d'une grande curiosité intellectuelle pour tout ce qui se passe dans le monde des idées, des lettres et des arts, au-delà des frontières.

Déjà le numéro précédent de la R. F. R. publiait en tête de son sommaire un beau message du vicomte Herbert Samuel, le président de l'Institut britannique de Philosophie, message dont la primeur avait été également accordée aux lecteurs roumains.

Il y a dans ces illustres collaborations étrangères une indication de programme. Ce n'est pas un heureux hasard qui les réunit, c'est plutôt la volonté d'élargir le cercle de nos rapports intellectuels et de rendre plus vivant encore, plus actif le contact avec les autres littératures et avec leurs écrivains. Il faut remarquer que cette volonté de communication intellectuelle directe avec l'étranger se manifeste dans la publication sommaire qui représente le mieux notre propre vie littéraire, artistique et philosophique.

La „Revue des Fondations Royales” témoigne continuellement, depuis son premier numéro, d'un *admirable esprit de synthèse qui lui donne la possibilité de nous rendre l'image des activités intellectuelles les plus variées, dans un tableau à la fois complet et concis. Il n'y a pas un seul domaine de notre culture qui ne trouve dans les pages de la revue royale l'attention qu'on lui doit, de sorte que la collection de la R. F. R. représente une véritable image d'ensemble de cette culture.*

C'est le même esprit de synthèse qui cherche de se réaliser dans cette nouvelle expérience d'un contact plus intime avec les littératures étrangères. En dehors des chroniques informatives, qui rendent régulièrement compte de tous les événements d'ordre spirituel, social et artistique de l'Europe, la R. F. R. a voulu donner à ses lecteurs le moyen de s'entretenir directement avec certain esprit des plus intéressants de notre temps.

EMIL VON SAUER ET L'ORCHESTRE RADIO. THEN-BERGH ET LA PHILHARMONIQUE

Nous avons été empêchés par hasard d'assister lundi soir au récital de M. von Sauer, mais nous avons eu le plaisir de l'entendre deux jours plus tard, au cours du concert qu'il donna avec le concours de l'Orchestre Radio et de M. Ionel Perlea.

Nous nous y sommes rendus, avouons-le, avec un sentiment de crainte. M. von Sauer a derrière lui la gloire et aussi la fatigue d'une très longue carrière. Il était déjà, à la fin du dernier siècle, un des plus *célèbres virtuoses du piano. Les années se sont écoulées, l'oubli les a ensevelis, tant de gloires et tant de célébrités de l'époque se sont à jamais éteintes, et pourtant voici ce bon vieillard qui résiste, qui ne renonce pas et qui, attaché à son instrument avec une émouvante fidélité, survit à sa jeunesse, à son passé, peut-être même à sa gloire, car les nouvelles générations ne connaissent que très vaguement son nom, tandis qu'elles découvrent de nouvelles célébrités.*

Aussi, la rentrée de M. von Sauer nous parut un peu mélancolique, et tout son concert fut baigné dans une atmosphère de légère tristesse, de légère émotion. C'est la tristesse gracieuse de la désuétude.

Avec sa tête blanche, avec son doux regard de vieillard, avec son sourire timide et ingénu, avec ses mains qui gardent toute leur finesse, mais qui ne retrouvent pas leur force, Emil von Sauer nous paraît une sorte de grand-père de la musique. Nous l'entendons avec un sentiment de piété filiale et nous n'avons presque pas le courage de formuler à haute voix nos réserves, nos doutes. Mais a-t-on des „réserves" et des „doutes", peut-on en avoir devant cet admirable octogénaire qui représente par son passé tout ce qu'il y a de plus noble dans la musique?

Comme s'il avait voulu souligner le caractère nostalgique de sa rentrée, le grand artiste commence le programme de la soirée avec une propre composition, un grand concerto pour piano et orchestre. C'est une œuvre qui „date" ostensiblement. C'est à tel point „XIX-ème siècle", qu'on a l'impression de se trouver en plein Brahms, en plein

Mendelssohn, mais un Brahms ou un Mendelssohn plus viennois, plus légers, plus sereins. L'inspiration est facile et abondante, la technique est sans rigueur. Un lyrisme sentimental, optimiste, légèrement mélancolique anime cette longue œuvre agréable.

Qu'ils étaient heureux les hommes qui pouvaient écrire et aimer une telle musique! Nous le disons sans aucune ironie: tout au plus avec un peu d'envie.

Après quelque pièces pour piano seul de Chopin et de Liszt (qu'il joua avec une délicatesse parfaite), M. von Sauer nous fit entendre dans la seconde partie du programme le Concerto pour piano et orchestre *de Schumann. Nous eûmes parfois l'impression que la technique fatiguée du vieux maître ne pouvait plus traduire avec une totale fidélité matérielle le texte de Schumann, mais l'esprit de l'œuvre, sa poésie, son intimité, son lyrisme nous furent transmis avec la seule fidélité qui compte: la fidélité du cœur.*

M. Ionel Perlea dirigea l'Orchestre Radio avec ce mélange de discrétion et de fermeté qui lui est propre, et dont le soliste lui fut visiblement reconnaissant.

C'est pour nous une nouvelle occasion de déplorer les circonstances qui ont éloigné M. Perlea de la Philharmonique et de l'Opéra Roumain. Il ne s'agit pas d'établir les responsabilités, il ne s'agit pas de rouvrir un procès trop délicat et trop peu connu, il s'agit tout simplement de constater qu'un de nos meilleurs dirigeurs est empêché de nous donner toute la mesure de ses forces et de ses dons, se trouvant *limité à une sorte d'activité clandestine, dans les studios de radiodiffusion.*

*

Si M. Emil von Sauer est très vieux, M. Then-Bergh, le soliste du dernier concert symphonique de la Philharmonique, est très jeune. Sa jeunesse est trahie non seulement par son visage, mais surtout par sa manière de jouer.

Il exécuta jeudi soir le Concerto pour piano en mi bémol *de Beethoven et, malgré ses qualités qui nous semblèrent incontestables, il céda plusieurs fois sous le poids de sa tâche. L'œuvre est trop puissante, trop grave pour la jeunesse de M. Bergh, qui – si elle trouve dans les mouvements allègres une vivacité qui lui convient – reste en échange un peu désarmée, un peu déroutée dans les mouvements lents, où l'éclat extérieur s'éteint, pour laisser briller d'autres lumières plus secrètes, plus profondes.*

Nous avons pourtant applaudi le jeune artiste étranger avec d'autant plus de sympathie que son apparition n'avait pas été attendue, et que la direction de la Philharmonique nous le présenta au tout dernier moment pour remplacer Mlle Ornella Santoliquido, absente. Ce ne fut donc pas dans les meilleures conditions que M. Then-Bergh prit contact avec un public qu'il ne connaissait pas et qui à son tour ne l'attendait point.

Sans vouloir faire de cet accident une tragédie, nous sommes obligés de constater le désarroi qui régna depuis quelque temps dans l'activité de la Philharmonique. À la pauvreté du répertoire, à l'impression d'indifférence et de manque total de foi, *à la médiocrité ordinaire des exécutions faut-il ajouter le désordre? Il est inutile de le cacher: notre vie musicale passe par un mauvais moment. Les salles presque vides, devant lesquelles ont été donnés les derniers concerts (et non seulement ceux de la Philharmonique) en sont une preuve.*

Contre la froideur d'une salle dépeuplée, M. Nonna Otesco, le dirigeur du symphonique de jeudi soir, a employé toutes ses qualités d'autorité et de souplesse et il a réussi parfois, surtout dans la Symphonie en mi bémol *de Mozart, de nous consoler un peu de nos regrets.*

MÉLIÈS

Une dépêche „Rador", publiée dans les journaux d'avant-hier, annonçait la mort de Méliès. Je me suis demandé, en lisant la triste nouvelle, si le lecteur roumain connaît ce nom qui d'ailleurs en France non plus n'a joui de trop grande célébrité.

On sait vaguement – et la dépêche en question le rappelait brièvement – que Méliès avait été dans le temps, à la fin du siècle dernier, un des inventeurs du cinéma, car il avait apporté des contributions techniques importantes à l'invention de Lumière.

Ce qu'on sait moins c'est que le travail de Molliès n'avait pas été d'ordre simplement technique et qu'il avait consacré en cinéma non seulement ses recherches de laboratoire, mais tout d'abord une véritable vocation d'artiste. Il a joué lui-même *d'innombrables films, une énorme quantité de comédies de „court métrage", dont il était le scénariste, le décorateur, le régisseur et l'interprète.*

Ses premiers films datent de 1904. Tout le monde les avait oubliés, car nos plus anciens souvenirs en matière de cinéma ne vont pas plus loin que l'héroïque et touchante époque italienne d'avant la guerre.

L'œuvre de Méliès, abîmée par la vieillesse, usée, oubliée, perdue, n'avait aucune chance de répugner l'attention d'un public conquis par les formidables progrès techniques du cinéma moderne. Pourtant, un heureux hasard découvrit brusquement, dans les archives du passé, les films naïfs de ce précurseur. Présentés après un quart de siècle, ils apportaient à l'écran une fraîcheur enfantine, qui rachetait parfaitement leur gaucherie. D'ailleurs, cette gaucherie même ne manquait pas d'esprit et de grâce.

J'ai vu pour la première fois les films de Méliès, en 1930, à Paris. Ils passaient dans les petites salles d'avant-garde, qui avaient l'ambition de faire du cinéma non pas une grosse entreprise commerciale pour le grand public, mais une expérience d'art plus orgueilleuse, plus rare et plus exigeante. Dans ces petites salles de „studio" et surtout au „Studio 28" les vieux films de Méliès rencontraient sur le même écran les derniers films des surréalistes, et cette rencontre n'avait rien de grotesque. Magré leur âge, malgré leur primitivité technique, malgré leur manière démodée, les comédies de Méliès gardaient une charmante poésie. Il y avait quelque chose *d'ingénu, de gracieux et de puéril, dans ces petites forces d'un autre temps, qui nous faisaient rire de bon cœur après vingt-cinq ans d'oubli.*

Méliès c'est le „primitif" du cinéma. Il est pour l'écran ce qu'un peintre du XII-ème siècle est pour la peinture. Il n'a pas encore découvert la perspective, mais il a le sens de la couleur.

Méliès travaillait dans les lamentables conditions matérielles du cinéma de 1904. Pourtant, ce qu'il exprimait, ce qu'il devinait dans ce nouvel art n'était ni moins profond, ni moins beau que ce qu'on peut faire aujourd'hui avec la plus parfaite installation technique de Hollywood.

Car au cinéma, comme partout, dès qu'il s'agit d'un travail humain, ce qui compte ce ne sont pas les instruments, c'est l'esprit.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. ALBERT COATES

M. Albert Coates est le premier dirigeur anglais qui nous fait le plaisir d'une visite. Nous avons reçu à Bucarest des musiciens de tous les pays, et le public roumain a toujours fait preuve d'une vive curiosité intellectuelle pour toute manifestation capable de lui présenter les divers aspects de la vie musicale européenne.

Des solistes et des dirigeurs français, allemands, italiens, polonais, tchèques, yougoslaves ont trouvé constamment à Bucarest un accueil qui *dépassait la simple politesse de l'hospitalité et témoignait d'un véritable intérêt artistique. Il y a certains musiciens étrangers qui, par la fréquence de leurs visites et par leur contact régulier avec le public roumain, peuvent être considérés comme faisant partie de notre propre vie musicale. Alfred Cortot, Bernardino Molinari, Wilhelm Kempff, Hermann Scherchen, n'ont-ils pas acquis, après tant d'années d'intimité avec les milieux musicaux roumains, le sentiment de se trouver chez eux, quand ils se trouvent chez nous? Il y a une communication naturelle de sympathie et de compréhension, qui s'est établie lentement entre ces artistes et notre public.*

La diversité des musiciens étrangers qui collaborent depuis tant d'années au programme et au répertoire de nos concerts nous permet d'avoir un tableau presque complet de l'activité musicale européenne, telle qu'elle se manifeste dans les divers pays du continent.

Ce tableau a pourtant des lacunes, et la plus importante est l'absence de la musique anglaise. Nous sommes très peu et très mal renseignés sur ce qui se passe en Angleterre, en matière de musique. Nous connaissons trop vaguement les classiques anglais et pas du tout les modernes.

Enfin, nous ignorons les virtuoses, les dirigeurs, les interprètes britanniques, dont les éminentes qualités ne nous sont communiquées que par la voix des disques et de la radio. Cet isolement de la musique anglaise, son „insularité" nous empêchent d'avoir une vue d'ensemble de la musique moderne. C'est une absence qui appauvrit le paysage *musical de l'Europe. On comprendra donc sans difficulté la satisfaction tout à fait spéciale provoquée par la visite de M. Albert Coates. Nous saluons en lui non seulement un musicien éminent, dont la renommée mondiale l'a depuis longtemps précédé chez nous, mais surtout le représentant d'une école musicale que nous avons toujours regretté de ne pas mieux connaître.*

La salle de l'Athénée, qui depuis quelque temps avait été abandonnée par le nombreux public d'autrefois, découragé par la pauvreté d'une saison musicale trop monotone, retrouva jeudi soir l'atmosphère généreuse de ses meilleurs jours.

Pourtant, ayons la franchise de le dire, la soirée commença par une désillusion: un changement de programme. On avait remplacé au dernier moment la London Symphony *du compositeur anglais Vaughan Williams, dont la première audition nous avait été promise, par une symphonie de Brahms. Ce changement privait le concert dirigé par M. Coates d'un de ses éléments les plus importants. Nous aurions en effet voulu que ce grand dirigeur nous fît entendre une œuvre spécifiquement anglaise; nous aurions voulu qu'il fût notre guide dans le domaine si peu connu de la musique de son pays. Vaughan Williams remplacé par Brahms, le caractère „documentaire" du concert était, par ce simple fait, compromis. La seule composition anglaise qui survécut à ce changement inattendu, ce fut une composition de M. Albert Coates: trois airs de son opéra* Gainsborough, *trois airs d'une charmante inspiration, mais insuffisants quand même pour* *comprendre quels sont les caractères originaux de l'œuvre de M. Coates, en tant que compositeur. Nous aurions préféré qu'on nous présentât, à la place de la trop longue, trop bavarde et trop prolixe ouverture à* Roméo et Juliette *de Tchaïkovsky, une pièce symphonique anglaise – et ceci aurait donné à la présence de l'illustre dirigeur toute sa signification.*

Car, pour mettre fin aux reproches et aux regrets, M. Albert Coates (il est grand temps de le dire) est sans doute un musicien de grande classe, un dirigeur de premier ordre.

Il y a tout d'abord dans son art une admirable honnêteté de métier, une sûreté technique pleine de calme, une maîtrise parfaite. Quelque chose de ferme et de volontaire, mais sans aucune raideur, sans aucune sévérité. M. Coates n'a pas la fugue d'un Molinari, son tempérament bouillonnant de méridional, et il n'a non plus la rigueur un peu lourde, un peu militaire d'un Abendroth. Un don naturel de l'autorité le fait dominer l'orchestre avec je ne sais quelle tranquille aisance qui n'est pas exempte de souplesse. Ce qu'il me semble spécialement britannique dans la manière de M. Coates c'est ce difficile alliage de discrétion et d'intimité, qui garde fort bien les frontières les plus justes entre l'émotion intérieure et la réserve de l'expression. Ne craignez pas que ce que nous nommons la discrétion de cet artiste soit une sorte de froideur „britannique".

M. Coates a longtemps fréquenté la musique russe, et de ce contact intime avec le génie pathétique d'un monde sonore plein de couleur, il a gardé des *souvenirs qui ne s'effacent pas. M. Coates nous a présenté en première audition chez nous, quelques pièces de Rimski-Korsakov, Moussorgski et Tchaïkovsky. Si le choix n'a pas été trop heureux en ce qui concerne ce dernier – et nous avons déjà parlé plus haut de l'ouverture à* Roméo et Juliette – *la suite* Tsar Saltan *de Rimski-Korsakov, malgré certaines hésitations de l'orchestre, dues probablement au nombre insuffisant des répétitions, nous a paru une des plus belles choses du compositeur russe.*

La soliste du concert, Mme Vera de Villiers, chanta un air de Moussorgski, un autre de Korsakov et les trois airs de M. Albert Coates. Mme de Villiers ne semble pas disposer de ressources vocales exceptionnelles, mais elle chanta avec une sensibilité et une intelligence incontestables.

Ce fut dans la seconde partie du programme, en dirigeant la quatrième symphonie de Brahms, que M. Albert Coates nous donna réellement la conviction et la preuve de ces éminentes qualités de dirigeur. Jamais cette œuvre ne nous avait paru moins lourde, d'un lyrisme plus inspiré, d'une poésie plus intime et plus sincère.

NOTĂ LA *SPARKENBROKE*[1]

Un om de geniu poate fi eroul plauzibil al unui roman?

---

[1] Charles Morgan, *Sparkenbroke,* roman, traducere franceză de Germaine Delamain. Librairie Stock.

Întrebarea şi-a pus-o cândva Albert Thibaudet, şi i-a răspuns negativ.

Fără a relua discuţia de principiu a chestiunii, e de observat că Charles Morgan a încercat în ultima sa operă, să rezolve tocmai această problemă.

Sparkenbroke este romanul unui om de geniu.

Subiectul are mari riscuri. Există tot felul de semne exterioare ale geniului, şi ele formează tocmai laturea teatrală, declamatorie, falsă, a unei existenţe excepţionale. E ceva dezordonat sau pueril sau pur şi simplu cabotin într-un mare om, când are conştiinţa propriei lui grandori. „Geniu şi dezordine”, „geniu şi nebunie”, cine poate spune unde este în aceste vechi şi răspândite clişee, limita exactă dintre impostură şi sinceritate?

Când vorbeşte despre un om genial, literatura riscă să reţină mai ales indiciile vizibile, manifestările exterioare ale genialităţii şi să rămână deci în zona cea mai suspectă, cea mai susceptibilă de simulare a omului excepţional.

„Geniul este un fel de proastă creştere”, observă ironic un personaj al lui Charles Morgan, voind astfel să remarce tot ce este iritant, provocator şi incomod pentru comunii muritori, în prezenţa unui om extraordinar.

Această latură teatrală nu-i lipseşte nici lordului Sparkenbroke, eroul admirabil al cărţii de faţă. Este un tip fastuos, dramatic, iubitor de glorie, extravagant, excesiv, cu ciudate capricii, care îi măresc misterul, cu neaşteptate izbucniri de orgoliu, care accentuează parcă intenţionat bizareria personajului. Este oare ceva mai facil, mai convenţional, mai cinematografic decât o asemenea apariţie „fascinantă”?

Şi autorul romanului şi eroul său îşi dau perfect seama de artificiile situaţiei. Sunt prea multe proiectoare îndreptate spre acest magnific Lord Sparkenbroke – şi el le suportă cu prea multă degajare. (Sunt tentat să adaug: degajare de vedetă.)

„Mă cunoşti prea bine, îi spune soţiei sale. O glorie extravagantă şi concesii pentru galerie; o senzualitate dezvoltată şi, în fond, spiritul unui călugăr; un mare proprietar vagabond pe suprafaţa pământului şi care, dacă vrei, se lasă a fi aclamat pe câmpul de curse de la Epsom, cu un secret dispreţ pentru mulţime”.

Dar oricât ar fi de conştient Sparkenbroke, de propriul său cabotinaj, de care se lasă sedus ca de o mare copilărie, şi oricât de limpede ar înţelege Charles Morgan facilitatea exterioară a gloriei eroului său (glorie ce ascunde totuşi un teribil sentiment de singurătate), nu e mai puţin adevărat că la această „fascinaţie” nici unul nici celălalt nu rezistă total.

Sparkenbroke ne este prezentat cu o continuă grijă a misterului ce-l înconjoară şi din care niciodată autorul nu-l va desprinde în întregime. Pentru Mary, eroina principală a cărţii, el vine totdeauna din necunoscut, din ceaţă, din umbră. Primele lor întâlniri cel puţin au ceva misterios: coincidenţe pe care tânăra fată nici nu se osteneşte să le explice şi care aruncă asupra omului întâlnit o lumină stranie.

Mi se pare că aici romancierul însuşi se lasă intimidat de eroul său şi îi acordă, cu un exces de generozitate, prea multe avantaje. Dar Sparkenbroke este destul de infatuat, pentru ca să le primească pe toate şi să uzeze de ele.

În bună parte, Sparkenbroke joacă – şi, poate, nu în deplină inconştienţă – comedia geniului în tot ce are ea mai convenţional. E în el un amestec de magnificenţă şi poză, care ne-a iritat totdeauna în marile figuri ale poeziei – acel aliaj de nebunie sinceră şi de grandoare jucată, specific unui Byron, unui D'Annunzio, unui Wilde.

Demoniac şi angelic („un om care are în el un demon de care nu se poate libera”, spune Sparkenbroke), eroul lui Charles Morgan nu e lipsit de artificiu literar nici în personalitatea lui, nici în procedeele de care se foloseşte autorul pentru a-l construi.

Şi totuşi – dar de aici încolo depăşim ceea ce am numit mai sus „marile riscuri ale subiectului” – Sparkenbroke este mai profund decât propriul lui cabotinaj.

Un fel de solidaritate instinctivă cu destinele medii, cu existenţele calme va face să luăm în romanul acesta partea personajelor de plan secund, împotriva lui Sparkenbroke, pe care îl urmărim cu puţină ostilitate. Ce uşor ar fi dacă gloriosul erou ar fi un impostor, îmbătat de fast! Dar în artificiile lui, în splendorile lui, în jocul lui egoist şi iritant, simţi flacăra inocenţei. Sparkenbroke este un inocent, un dezarmat, „o inimă pură”, cum stă scris pe piatra lui de mormânt.„Puţini înţeleg – adaugă Charles Morgan – că acest cuvânt, aplicat unui artist, poate fi just şi veridic, în ciuda unei vieţi trupeşti neregulate”.

Totul este în viaţa lui Sparkenbroke „neregulat”, şi nimic din fiinţa lui nu se orientează după ceea ce el numeşte „pendula morală”. Dar nu există „neregularitate” pe care geniul să nu o absolve, nu prin meritele lui (punct de vedere meschin), ci prin inocenţa lui spirituală, prin marea şi sincera lui copilărie. Este ceva ingenuu în Sparkenbroke, este ingenuitatea poeziei şi a frumuseţii.

Identitatea dintre geniu şi frumuseţe, semnificaţia lor comună este una dintre temele cărţii lui Morgan. Însăşi întâlnirea lui Sparkenbroke cu Mary nu este altceva decât punerea faţă în faţă a două mari puteri de sens şi valoare egale: un mare spirit şi o mare frumuseţe fizică.

Doctorul Hardy, personajul cumpătat al romanului, cel care reprezintă moderaţia, simţul de măsură, lealitatea, împlinirea exactă a obligaţiilor sale de om, cu un cuvânt „pendula morală” a vieţii, observă această secretă legătură dintre geniu şi frumuseţe, destinul lor identic:

„Nu trebuie – spune el – să invidiem prea mult pe oamenii de geniu şi pe femeile de mare frumuseţe. Sunt mai dezarmaţi decât alţii. Ca un vas cu prea multe pânze desfăcute în plină furtună. Şi nu putem veni cu nimic într-ajutor, nici geniului, nici frumuseţii. Nu putem veni în contact cu ele: veghem în afară de ele şi asta e tot ce putem face”.

Mi se pare că acest frumos cuvânt al doctorului Hardy este una din cheile romanului. Numai prin această uniune dintre geniu şi frumuseţe, dintre Sparkenbroke şi Hardy, se înţelege identitatea destinului lor. E un invizibil cerc de singurătate care îi separă de toţi ceilalţi eroi ai romanului, care cu oricâtă iubire, cu oricât devotament nu pot totuşi să schimbe nimic din ceea ce implacabil se întâmplă.

Lady Sparkenbroke e gata să înţeleagă, să ierte şi să accepte tot din partea soţului ei; doctorul Hardy poate face acelaşi lucru pentru Mary. Un total spirit de sacrificiu, o renunţare completă îi însufleţeşte faţă de cei doi singuratici – dar singurătatea lor e fără altă salvare decât moartea:

„*Cred că geniul constă în această putere de a muri*". Nu e vorba de o moarte tristă, care înspăimântă, care pune capăt, care învinge, ci de o moarte care împacă şi edifică. Este unul din „marile acte prin care ne depăşim: poezia, contemplaţia, moartea". Sparkenbroke trăieşte în intimitate cu această moarte de care se apropie cu nu ştiu ce sentiment familiar. E un regat spre care se întoarce. Poezia şi iubirea îl duc amândouă spre moarte, adică spre ceea ce formează finalitatea şi eternitatea vieţii: „unitatea de spirit": „De ce oamenii îşi imaginează – se întreabă Sparkenbroke – că voinţa de a muri implică ura împotriva vieţii? Ei îşi închipue că omul care doreşte moartea este lugubru, nevrozat, orb faţă de splendorile vieţii... Nimic mai fals. Omul este cu atât mai sensibil la viaţa simţurilor, cu cât întrevede, ca Shelley, un extaz dincolo. Lumea nu este o închisoare; conţine lumină, plăcere, speranţă şi recompense, dar zidurile ei se ridică imposibil de sărit şi toată energia – viaţa însăşi – consistă a le face transparente şi, până la urmă, a străbate prin ele.

— Pot ele oare deveni transparente?

— Altminteri, spuse el, poezia n-ar mai avea nici un sens – poezia, muzica, matematicile, toate activităţile supreme ale percepţiei umane şi-ar pierde semnificaţia; în plus, ar deveni frauduloase, căci ele anunţă – ba chiar pretind a fi prin ele însele – o transcendenţă, ce n-ar mai exista. Poţi crede asta? Poeţii n-au fost niciodată mincinoşi."

Puţine opere moderne prezintă o imagine a morţii atât de armonioasă, atât de împăcată. Moartea e de obicei nelinişte, deznădejde, cădere. În opera lui Charles Morgan, ea este împlinire, acceptare. Nu numai în Sparkenbroke, dar şi în romanul precedent *(Fontaine),* moartea devine o prezenţă luminoasă, un fapt care ne întregeşte, care ne unifică, ne pune în legătură cu cele mai simple, cu cele mai sigure adevăruri ale omului etern.

În sensul acesta, Charles Morgan nici nu e un autor modern, şi în nici un caz unul actual. Ce fundamentală deosebire între el şi Aldous Huxley, de exemplu!

Huxley participă la tot ce se întâmplă. Curios, neliniştit, agitat, el îşi pune întrebările omului de astăzi, întrebări de ordin social, de ordin politic, de ordin psihologic. Charles Morgan este absent de la această frământare.

Cărţile lui sunt scrise într-o zonă apărată, închisă, până la care nimic din dramele imediate nu pătrunde şi unde nu rămâne decât jocul marilor drame eterne – poezia, iubirea, moartea – cu ceva abstract, cu ceva geometric în ideala lor linişte.

Ambele lui romane se petrec oarecum în marginea societăţii de azi. *Fontaine* e un roman de captivitate şi toată acţiunea lui se petrece într-un domeniu închis, fără comunicaţie cu lumea exterioară. *Sparkenbroke* se desfăşoară şi el într-o îndepărtată provincie engleză, sau într-un mic oraş italian, adică în cadre reduse, pe suprafaţă exterioară mică, ceea ce îi interzice operei să aibă cuprindere socială, dar îi permite cu atât mai mult să meargă în adânc, spre problemele veşnice.

De aici vine probabil şi impresia binefăcătoare de pace pe care ne-o lasă lectura cărţilor lui Charles Morgan, impresie de odihnă, de monotonie – odihna şi monotonia contemplaţiei. Scrisul său (în măsura în care poate fi judecat în traducere) ajută acestei atmosfere de calm, căci e un scris fără tensiune nervoasă, un scris larg, care urcă şi coboară fără obstacol, fără crispare, cu un admirabil simţ natural al ritmului şi cu o nobleţe simplă, demnă de marile lucruri.

Ceea ce dă realitate geniului lui Sparkenbroke – ceea ce adică face ca acest geniu să nu fie o simplă afirmaţie a romancierului, ci ceva viu – este faptul că suntem introduşi în intimitatea de creator a eroului. Poezia sa o cunoaştem. Cunoaştem mai mult chiar: procesul ascuns, originar, intim care dă naştere acestei poezii, actul misterios care duce de la gând la expresie, de la emoţie la cuvânt.

„A scrie însemnează a da realitate lucrurilor”, spune cineva în decursul romanului. Charles Morgan încearcă însă să surprindă – ca un ochi ce tinde a cuprinde propria lui lumină – secretele actului dătător de viaţă, pragul insesizabil dintre spirit şi formă, dintre emoţia creatoare şi cuvântul creat.

Arta nu-şi poate propune o mai mare dificultate decât această întoarcere spre sine însăşi, spre propria ei contemplare, pentru a fi în acelaşi timp instrument şi obiect.

E o mare aventură spirituală, care se desfăşoară în *Sparkenbroke*: naşterea poemului.

E un roman al iubirii desigur. E de asemeni un roman al morţii. Dar e în acelaşi timp un roman al poeziei.

Eroul scrie două mari poeme, în decursul acţiunii, şi în bună parte această acţiune nu e altceva decât naşterea celor două poeme.

Asistăm la toate fazele acestei naşteri, la momentele ei de criză, la momentele de rezistenţă, la cele de victorie. E ca şi cum Sparkenbroke şi-ar scrie jurnalul său de lucru – dar nu dintr-un punct de vedere critic, ci în mod dramatic, pasional. Observăm cum întâmplările din afară se reflectă în munca creatoare a poetului, cum devin acolo fertile sau, dimpotrivă, funeste, cum îl stimulează sau îl deprimă. Viaţa şi arta stau într-o directă legătură naturală şi trecerea de pe un plan pe altul se face ca de la întuneric la lumină, printr-o schimbare de plan, printr-o sporire de tensiune, care rămâne misterul creaţiei artistice. În acest mister priveşte, cu ochii deschişi, Charles Morgan.

MOZART ET LA FRANCE

Le souvenir de Mozart est de plus en plus vivant en France. Ses œuvres y sont exécutées depuis

quelque temps avec une ferveur spéciale. Vous n'avez qu'à regarder les programmes des concerts symphoniques de Paris, les programmes des postes radiophoniques et les catalogues des disques imprimés par les grandes maisons d'édition, pour vous rendre compte de la présence de Mozart, de son actualité, de son rayonnement dans la vie musicale française.

Est-ce un simple hasard? Est-ce une vague passagère, une de ces vagues capricieuses qui éclairent brusquement, sans raison profonde, le visage d'un grand classique et raniment son souvenir, pour le laisser un peu plus tard, avec la même capricieuse circonstance, retrouver l'ancien oubli et l'ancienne indifférence?

Nous ne le croyons pas. Il y dans cette actualité de Mozart en France un sens plus caché et plus profond. Elle exprime une solidarité spirituelle. L'esprit français et l'esprit mozartien ont toujours eu une certaine parenté – et cette parenté prend aujourd'hui, dans les nouvelles conditions spirituelles de l'Europe, si troubles, si obscures, un caractère qui dépasse le domaine de la musique.

L'influence que la France a jadis exercée sur le jeune Mozart nous est connue. Dans leur monumentale biographie critique (3 volumes chez Desclée de Brouwer), Théodore de Wyzewa et J. de Saint-Foix ont admirablement défini le sens de cette influence.

„C'est le goût français tout entier – écrivaient-ils – qui a exercé cette action sur le génie de Mozart, en lui faisant concevoir, pour toujours, un idéal de précision expressive...

Toujours son œuvre différera des œuvres italiennes et allemandes qui l'auront inspirée par quelque chose de plus net dans les contours, mais surtout de plus sobre et de plus rapide qui sera chez lui un résultat dont il s'est nourri de l'esprit français; la France lui a donné une discipline d'esprit."

Une discipline de l'esprit – ce qui n'est pas uniquement une leçon artistique, mais une liaison plus intime de mentalité, de sensibilité.

Mozart est le type parfait de l'Européen, qui découvre au-delà des frontières une unité morale de l'Europe au milieu de culture capable à la fois d'accueillir, de comprendre et de stimuler tout message personnel, toute vocation nationale. Le génie de Mozart se nourrit des leçons les plus diverses. Londres, Vienne, Rome, Amsterdam, Paris – chaque ville est une étape, chaque pays est une nouvelle occasion d'enrichir, de diversifier, d'élargir un langage musical, qui garde toute sa substance allemande, mais qui se laisse fécondé par toute nouvelle expérience.

L'œuvre de Mozart n'aurait pas été possible dans une Europe fermée, dans une Europe „autarcique". C'est une œuvre qui exige la liberté, cette liberté qui est le climat spirituel mozartien, et sans laquelle il nous est impossible de comprendre et d'aimer le souriant et mélancolique maître de Salzbourg.

Ce que la France découvre dans l'œuvre mozartienne c'est le sens spirituel de la liberté, dans un temps qui perd malheureusement ce sens. Ce que la France offre à Mozart c'est une nouvelle patrie morale, un climat propice.

Jean Giraudoux le disait récemment avec une délicatesse infinie:

„Rien ne sert de jouer Mozart là où est perdu ce qui est Mozart, c'est-à-dire la liberté, la franchise et la joie. S'il est le témoignage d'un bonheur disparu pour l'Allemagne, s'il n'est plus que le souvenir d'un âge d'or pour ses autres patries, j'ai l'impression que Mozart devient notre contemporain en France."

[JEAN BOBESCO]

D'après le programme initial de la Philharmonique, la soirée du 3 février avait été réservée à un concert dirigé par Molinari. Nous l'attendions avec l'espoir de trouver enfin une heure de musique, qui puisse nous consoler de la monotonie de cette triste saison musicale qui traîne, sans courage, sans surprise et sans révolte, sa terrible médiocrité.

Mais Molinari n'est pas venu et personne ne s'est même pas donné la peine de nous expliquer les raisons de cette absence. Nous le regrettons d'autant plus que le grand dirigeur italien est un de nos hôtes les plus chers. Il a tant de fois dirigé notre premier orchestre symphonique et il l'a toujours fait avec une telle conviction, avec une telle chaleur et en même temps avec une telle autorité, qu'il s'est établi une véritable intimité et une parfaite compréhension naturelle entre le dirigeur et son orchestre, entre l'artiste et le public.

L'avoir à Bucarest parmi nous, assister à son travail (car quelquefois nous nous sommes introduits, en resquilleurs, dans la salle de l'Athénée, pendant ses répétitions), entendre, interprétés par lui, les grands classiques – tout cela était devenu pour nous une habitude. Il faut y renoncer probablement, mais nous ne le pouvons faire sans regret, car ceci rend encore plus triste la pauvreté de cette saison musicale.

*

La tâche de remplacer M. Molinari revint jeudi soir à M. Jean Bobesco. Faut-il remarquer la difficulté d'une telle tâche? M. Bobesco avait contre lui non seulement le souvenir du grand dirigeur absent, mais en même temps notre désabusement.

Évidemment, il ne faut pas le rendre responsable d'un accident d'organisation, qui nous prive d'une grande joie inutilement attendue. Nos griefs ont un autre objectif, et si nous avons des reproches à faire, ce n'est pas à M. Bobesco de les recevoir. Le procès est plus compliqué et il dépasse le concert de jeudi soir, simple incident dans une longue série de désillusions.

En ce qui concerne M. Jean Bobesco personnellement, il est juste de reconnaître ses qualités, qui sont peut-ętre modestes, mais incontestables. Membre d'une famille de musiciens méritoires et parfois excellents, M. Jean Bobesco est un grand travailleur, un artiste probe, un dirigeur consciencieux. Il est depuis quelque temps le directeur artistique de l'Opéra Roumain de Cluj et il a réussi d'y former un répertoire éclectique et une troupe capable d'interpréter convenablement les œuvres les plus diverses. De Puccini *à Wagner, de Verdi à Mozart, tout le répertoire habituel d'une scène d'opéra est représenté à Cluj sous la direction de M. Bobesco.*

Malheureusement, l'activité de cette grande institution musicale provinciale ne nous est qu'indirectement connue, grâce aux comptes-rendus des journaux, mais les quelques auditions, que les postes de radio nous ont parfois offertes, ont ratifié le jugement de la critique locale.

C'est donc avec toute la sympathie, que le directeur de l'Opéra de Cluj a le droit de réclamer pour son travail et son activité, que le public de Bucarest l'a reçu jeudi soir, mais cette sympathie ne suffirait pas pour faire oublier Molinari... Et d'ailleurs le programme du concert lui non plus, ne contribuait nullement à rendre moins ingrate la tâche du dirigeur. Car ce n'est pas avec une symphonie de Tchaïkovsky, ni avec une ouverture de Mozart, jouée sans éclat et sans finesse, ce n'est pas avec un poème de Dvořák, ni avec une rhapsodie de Georges Enesco, exécutée sans cette richesse étincelante, dont le maître nous a donné une preuve irremplaçable lors de la dernière exécution de cette œuvre sous sa propre baguette, ce n'est pas avec un tel programme qu'on peut compenser la fatigue de l'orchestre, le désabusement du public, l'atmosphère générale d'indifférence dans laquelle s'est déroulé ce concert de jeudi, qui nous faisait l'impression d'un spectacle inutile à la fin d'une saison épuisée.

*

Nous ne sommes pourtant qu'au début de février. Nous sommes donc en pleine saison musicale, et puisque *de toute façon la Philharmonique ne peut pas encore fermer ses portes (bien qu'elle paraisse en avoir terriblement l'envie), puisque de toute façon l'orchestre est obligé de continuer ses concerts hebdomadaires, il est grand temps de constater que les choses ne peuvent plus aller comme elles vont et qu'il faut redonner d'urgence à la Philharmonique sa raison d'être et au public l'occasion de revenir vers la musique.*

Si la cause de cette torpeur qui paralyse l'activité musicale, autrefois si riche et si diverse, est due, comme on l'affirme, à la crise économique, si donc on ne peut plus inviter des illustres solistes et dirigeurs étrangers, s'il faut renoncer pour des raisons d'argent à Molinari, à Rubinstein, à Kempff, qu'on tâche en échange de mieux employer les ressources de nos propres artistes, qu'on tâche de mettre en valeur les solistes roumains et d'obtenir de leur part l'effort et l'enthousiasme qu'ils n'ont jamais refusé, mais qu'on ne leur à jamais demandés.

Donnez-nous un répertoire plus riche, plus divers et plus hardi, ayez le courage de nous présenter enfin tant d'œuvres importantes qui attendent encore leur première audition en Roumanie, et le public reviendra reconnaissant dans la salle qu'il vient de fuir.

LA LITTÉRATURE ET L'ÉMIGRATION

Le dernier roman de l'écrivain allemand Ernst Erich Noth, La route barrée, *qui vient de paraître en* *traduction française chez Plon, ne verra probablement pas le jour dans sa version originale. Écrit en allemand, ce roman est destiné de ne pas être lu que par des lecteurs étrangers. Il n'y aura pas d'édition allemande, et l'œuvre ne vivra que grâce aux traductions.*

Les éditeurs de l'Allemagne hitlérienne refusent, et il n'est pas besoin d'expliquer les raisons de ce refus, d'imprimer les livres d'un écrivain qui a quitté le pays, lors de l'avènement du nouveau régime. Quant aux maisons d'édition d'Amsterdam et de Zurich, qui sont devenues le refuge des écrivains allemands émigrés, elles n'acceptent non plus d'éditer un écrivain qui n'est pas un combattant politique.

Ernst Erich Noth est en effet un émigrant, mais il n'est pas un homme de parti. Il a quitté son pays plutôt par dégoût moral que par opposition politique. Ni de droite, ni de gauche, il veut tout simplement garder et servir sa vocation d'artiste et d'intellectuel. Voilà pourquoi La route barrée *est un livre deux fois interdit. Ceci nous ramène à nous poser une question plus générale, qui ne concerne pas uniquement le cas de Noth et qui envisage tout un problème de création littéraire.*

Quelle est la destinée d'une littérature qui a perdu sa patrie? Quelles sont les possibilités créatrices d'un écrivain qui se voit chassé de chez lui et auquel on interdit tout contact direct, toute communication avec la société dont il faisait partie? Une littérature peut-elle vivre, peut-elle se développer en dehors d'un certain milieu humain homogène?

La question ne se pose peut-être pas avec la même gravité pour les autres arts, pour la musique et la peinture par exemple, dont le langage n'est pas strictement local, et qui peuvent donc trouver partout le moyen de s'exprimer, mais elle se pose avec une force dramatique pour la littérature. Un écrivain, même en gardant la plus fière solitude, a besoin de sentir son œuvre en liaison intime, matérielle, avec la société qui lui fournit en même temps la matière de cette œuvre et un milieu réceptif, stimulateur.

Dans le silence orgueilleux d'un tiroir, un manuscrit peut fort bien attendre, mais pour grandir, pour devenir fertile, pour devenir une chose vivante, il lui faut la vie, il lui faut le grand air, il lui faut tout simplement cet écho humain, qui n'est pas forcément la gloire, mais qui est la compréhension!

Ce qui est tragique pour l'écrivain errant loin de sa patrie et empêché de s'adresser directement à ses lecteurs, ce n'est pas sa solitude personnelle, mais la solitude de son œuvre.

Il y a dans toute littérature d'émigration un élément de dépaysement qui la fait languir et qui lui réduit à la longue les forces créatrices. Voyez la littérature que nous a donnée l'émigration russe. À l'exception des œuvres de quelques écrivains, qui étaient d'ailleurs définitivement formés au moment où ils ont dû quitter la Russie, comme Ivan Bounine ou Alexandre Kouprine, la production littéraire des écrivains „blancs” est insignifiante.

L'émigration allemande sera-t-elle plus heureuse? Son sens tragique, sa dignité morale, sa flamme protestataire, pourront-elles compenser *l'absence de cette chose très simple qui s'appelle: un pays?*

ADOLF STEINER ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. ALFRED ALESSANDRESCO

Il y avait jeudi un spectacle autrement passionnant qu'un simple concert symphonique, et ce spectacle se déroulait non pas dans la vieille salle déserte de l'Athénée Roumain, mais dans les rues de Bucarest qui, à la nouvelle de la démission du gouvernement, avaient brusquement retrouvé leur animation, leur mouvement, leur pittoresque atmosphère de curiosité et d'attente. Une sorte de décharge nerveuse animait tout le centre de la ville et lui rendait son aspect cordial, vivant, plein de couleur, d'impatience et de rythme.

Mais pendant que tout un peuple de curieux attendait dans les rues les dernières nouvelles, dans une rumeur de sympathie et de surprise, quelques dizaines d'amateurs de musique s'étaient quand même réunis à l'Athénée pour entendre leur concert hebdomadaire, qui était de leur part sinon une preuve d'insensibilité politique, du moins une terrible preuve de fidélité musicale.

Jamais en effet la vénérable salle de l'Athénée ne m'avait paru plus austère, plus placide et plus académique. Nous avions l'impression d'être isolés *sur une île lointaine, jusqu'à laquelle les vagues passionnantes de l'actualité ne pouvaient accéder.*

Smetana, Dvořák et Richard Strauss étaient plus forts que les dernières éditions spéciales des journaux. Et, malgré notre certitude de retrouver à la sortie l'atmosphère brûlante des heures de crise politique, notre abandon à la musique fut, durant le concert, sans réserve, sans arrière-pensée.

Telle est la vertu de la musique, tel est le repos qu'elle nous offre dans les moments les plus agités. Mais ne confondons pas nos satisfactions d'ordre théorique avec les qualités du concert de jeudi. Nous risquerions d'exagérer son importance et sa valeur. En effet, ce concert était loin d'être excellent.

Nous l'avons déjà dit, car nous avons eu, hélas! assez souvent l'occasion de le faire, l'Orchestre de la Philharmonique passe par un mauvais moment. Un mélange de fatigue, d'indifférence, de paresse, un terrible manque d'élan et d'initiative, je ne sais quelle lourdeur, je ne sais quelle suffisance, je ne sais enfin quelle lassitude – il y a un peu de tout cela dans la morne et monotone saison musicale que la Philharmonique nous a offerte jusqu'à présent.

Pourtant, il y avait dans le dernier concert un effort de redressement et il est juste de remarquer que cet effort on le doit à M. Alfred Alessandresco. Inutile de répéter ici toutes les objections que nous avons souvent formulées en ce qui concerne la manière de diriger de M. Alessandresco. Musicien très distingué, professeur excellent, compositeur doué, M. Alessandresco n'a pas le tempérament d'un dirigeur.

Cependant, sa contribution personnelle au pupitre de la Philharmonique se fait remarquer par un dévouement tout particulier. M. Alessandresco a le respect de son métier et le respect du public. Si les quelques concerts qu'il dirige chaque année n'ont rien de l'éclat et de la verve de tel autre dirigeur, ils prouvent en échange une recherche très attentive du répertoire, un choix pas du tout occidental du programme. Ses programmes ne sont pas „bâclés" – et c'est leur plus grand mérite. N'oublions pas que cette année le concert symphonique le plus intéressant de ce point de vue c'est M. Alessandresco qui nous l'a fait entendre. En effet, avec le concours du violoniste français Robert Soetens, il nous avait présenté, avant Noël, trois premières auditions de musique moderne.

Quant au concert d'avant-hier, il a préféré de diriger le Concerto pour violoncelle et orchestre *de Dvořák, tandis que ses collègues, parce que l'habitude le veut, parce que c'est plus facile peut-être, que c'est plus commode en tout cas, préfèrent ordinairement le concerto de Schumann ou bien celui de Haydn, que les habitués de la Philharmonique commencent à connaître par cœur... Mais la pièce importante du programme fut la* Symphonie domestique *de Richard Strauss, si belle, si difficile et si rarement jouée, justement peut-être à cause de sa difficulté.*

*

Le soliste de la soirée, M. Adolf Steiner, est un violoncelliste allemand. C'est tout ce que nous savons de lui, c'est tout ce que le programme veut bien nous *faire savoir. Avez-vous remarqué combien il est discret ce programme? Il nous fait toujours admirer le beau portrait de M. Georges Georgesco, mais il refuse avec une permanente obstination le moindre renseignement concernant les divers musiciens qui sont nos hôtes. Si un pianiste parfaitement inconnu comme M. Then-Bergh (qui fut le soliste d'un de nos derniers concerts) ou bien un dirigeur fameux comme M. Albert Coates paraissent devant le public de Bucarest, le programme de la Philharmonique (20 lei l'exemplaire) les traite avec le même impénétrable silence.*

Nous aurions voulu savoir qui est M. Adolf Steiner, d'où vient-il, quelle est sa carrière, quels furent ses études et ses succès, enfin quelles sont les raisons qui ont déterminé la Philharmonique de l'inviter. Ce sont probablement des questions interdites. De toute façon, on ne leur répond pas. Faut-il remarquer que cette négligence est une double impolitesse, envers un de nos hôtes et d'autre part envers le public?

Ceci dit, dépêchons-nous de remarquer que M. Adolf Steiner est un musicien accompli, un maître de son instrument, qu'il domine avec un calme, une simplicité et une sérénité parfaites. Tout ce qu'il y a de solide et de sérieux dans une bonne technique allemande, on le trouve chez cet artiste dont le style est pur et dont la tenue est simple, dépourvue de tout artifice. Il y a peut-être un peu de froideur dans le jeu de M. Steiner, qui n'a pas la flamme méridionale d'un Mainardi, la passion diabolique d'un Piatigorsky, ni surtout la gravité concentrée de *l'inégalable Casals. Mais cette froideur ne veut pas dire manque de sensibilité. Rigoureux, le jeu de M. Steiner nous laisse pourtant entendre parfois le musicien qui vibre sous la sévérité de sa technique de virtuose.*

FLEET STREET

Nous avons écouté lundi soir le concert donné par le chœur Fleet Street avec un double plaisir: un plaisir d'ordre musical, car ce fut un concert excellent (et nous en reparlerons dans notre prochaine chronique des concerts), et en même temps une satisfaction confraternelle, car nous eûmes l'occasion d'applaudir une association de journalistes.

Il y a quelque chose d'émouvant dans cet ensemble choral, qui représente avant tout une idée de solidarité professionnelle.

On sait que le chœur Fleet Street est formé uniquement par des journalistes, des typographes et généralement par des gens qui travaillent dans le monde du journalisme. Ce ne sont pas des chanteurs de profession, bien que par leurs éminentes qualités musicales, ils puissent l'être. Leur métier est le journalisme et, d'après ce que nous savons, ils ne l'ont pas abandonné. La musique leur offre tout simplement une évasion, un repos, un terrain d'entente cordiale. De retour à Londres, ils prendront dans la pittoresque Fleet Street, qui est, *paraît-il, la rue de la presse, la rue des grands journaux, leur travail quotidien dans les rédactions et imprimeries.*

M. Lawrence qui est le fondateur de ce chœur et qui le dirige depuis 1929 avait pris en le fondant une initiative sans doute originale et sympathique, mais qui demandait peut-être un peu de courage. Les journalistes, comme les poètes, sont des gens plutôt irritables. Ils font eux aussi partie de cette susceptible gens irritabile vatum, *dont nous parle un vers célèbre. Leur métier les rend batailleurs. Ils ont le goût de la polémique, ils ont la passion de discuter, de se contredire, de se combattre, et ils ne le font pas toujours avec la plus grande sérénité. C'est d'ailleurs le charme et la noblesse de ce métier, que personne ne peut faire sans l'aimer et sans lui consacrer toute la conviction et toute l'ardeur. C'est un métier qui ne supporte pas l'indifférence. Il accepte à la rigueur l'aveuglement, mais il ne peut rien faire de l'indifférence.*

Eh bien, M. Lawrence accomplit – peut-être pour la première fois dans l'histoire du journalisme – le véritable miracle de réunir 40 journalistes qui chantent à l'unisson. Ils n'ont pas d'opinion séparée, ils n'ont pas de convictions contraires, ils ne se disputent pas, ils ne sont ni de droite, ni de gauche et ils collaborent, dans un parfait esprit de camaraderie et de discipline, à réaliser cette chose délicate et subtile qui est un bon concert de musique.

Ce qui ne les empêchera pas de retrouver leurs plumes, leurs opinions et leur liberté.

LE CENTENAIRE DE CREANGA

Le centenaire de la naissance de Ion Creanga est passé presque inaperçu. À l'exception de quelques articles dans les journaux et dans les revues, cet événement, qui est pourtant une date dans l'histoire de nos lettres, n'a suscité aucun intérêt dans nos milieux littéraires. Ni l'Académie, ni la Société des écrivains, ni le Ministère des beaux-arts n'ont célébré publiquement l'anniversaire de ce grand prosateur, dont l'œuvre représente une des plus pures manifestations du génie roumain.

Dépêchons-nous de le dire: la gloire de Creanga peut fort bien se passer de tout hommage officiel. Son œuvre est trop vivante, sa vie trop pittoresque, sa figure trop attachante, pour qu'on le puisse oublier. Parmi les classiques, il est rare qu'on trouve une œuvre qui garde à tel point sa fraîcheur initiale, sa jeunesse, sa force d'expression. Le temps n'a rien usé de ces pages magnifiques, qui ne vieillissent pas et qui ne vieilliront jamais.

Ce qui est miraculeux dans ce paysan ingénu ce ne sont peut-être pas ses qualités naturelles: l'humeur, l'ironie, l'émotion la richesse du langage. Tout cela c'est peut-être le trésor folklorique de sa paysannerie. Mais ce qui nous étonne vraiment en lisant et relisant Creanga, c'est son instinct d'artiste, la sûreté de son style. La prose est un miracle de variété, d'ampleur et d'aisance.

Écrivain vigoureux, qui n'a pas des fausses pudeurs et à qui les mots ne font pas peur, ce Moldave rabelaisien n'a pourtant, dans la verdeur de son langage, aucune faute de goût. Tout devient puissant et simple sous sa plume.

On a soutenu longtemps que l'œuvre de Creanga était intraduisible. Il appartient en effet si intimement à la Moldavie, il est à tel point l'écrivain de sa terre, qu'on craint de le voir perdre sa saveur unique, dès qu'on le lirait dans une langue étrangère. L'expérience a été pourtant faite et elle a réussi. Traduit en anglais et en italien, il a provoqué une surprise qui fut une véritable révélation.

Le paysan de Humuleşti peut faire à la littérature universelle le don d'un petit monde local dont l'âme et le génie n'ont jamais été connus et qui gardent justement à cause de cela toute leur fraîcheur. Faire la connaissance de l'œuvre de Ion Creanga, c'est en quelque sorte aller vers les sources vivantes du folklore et du peuple.

D'habitude un centenaire c'est une occasion de méditation mélancolique. On songe à tout ce qu'il y a d'instable, de vain, de périssable dans une œuvre ou dans une existence illustre. Il y a dans tout centenaire un peu de remords: le remords d'avoir oublié.

Ce remords, cette mélancolie nous ne les aurons pas en ce qui concerne Ion Creanga. Car nous ne l'avons pas oublié et nous avons la certitude de ne jamais pouvoir le faire. Il fait partie de l'éternité vivante de sa nation.

LE CHŒUR FLEET STREET. ANTONIO JANIGRO ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. EGIZIO MASSINI

Très beau le concert donné lundi soir par le chœur anglais Fleet Street à l'Athénée Roumain. Ces chanteurs ont l'instinct de l'ensemble. Leur discipline artistique est parfaite. Ils font une équipe homogène, dans laquelle les dons personnels de chaque membre se perdent sans aucun désir de briller et de se faire remarquer. Le dirigeur, M. T. B. Lawrence exerce une autorité pleine de simplicité et d'aisance, ce qui ne lui ôte rien de sa fermeté. Il dirige son chœur comme s'il jouait du piano. On dirait que ces quarante voix viriles ne sont que le clavier d'un seul instrument, dont le timbre est à la fois d'une puissance d'orgue et d'une douceur de violon. Rarement un concert nous a donné cette impression de force et de souplesse.

Nous avons quelquefois entendu des chœurs plus riches peut-être quant aux ressources vocales (tel le chœur de Serge Jaroff à ces débuts), mais aucun ne surpasse le sens musical, l'intuition artistique de ce pittoresque Fleet Street.

L'intérêt du concert était doublé par le choix des pièces exécutées. Il y a trois semaines, à l'occasion du concert symphonique dirigé à Bucarest par M. Albert Coates, nous déplorions dans notre chronique les lacunes de notre répertoire musical en ce qui concerne la musique anglaise. C'est un domaine qu'on évite je ne sais pour quelles raisons et qui reste presque totalement inconnu chez nous. Ne serait-ce que pour sa valeur documentaire, nous *avons le droit de réclamer un peu de musique anglaise dans les programmes de nos concerts. (Comme nous fûmes reconnaissants à M. Sandu Albu, lorsqu'il nous présenta il y a deux ans un récital de musique américaine!)*

Le programme du chœur Fleet Street fut dédié lundi soir uniquement aux compositeurs anglais et pour la plupart aux plus anciens de ces compositeurs. Nous fîmes de cette manière un long voyage à travers la chanson britannique depuis le XIII-ème siècle jusqu'au XX-ème.

Il y a sur la psychologie anglaise quelques lieux communs que tout le monde accepte sans discuter: froideur, prudence, sévérité. Tout cela n'est peut-être pas tout à fait faux, mais c'est terriblement insuffisant. Comment n'a-t-on pas mieux remarqué ce qu'il y a de naïf, d'enfantin, de pur dans ce qu'on nomme la „froideur" britannique? Il y a un peu de candeur et beaucoup de sentimentalisme dans ces Nordiques. Ils n'ont sans doute ni la chaleur expansive des gens du midi, ni le lyrisme musical des Allemands, mais sous leur sévérité se cache quand même, timidement, avec un peu de gaucherie, un besoin de tendresse et d'intimité.

Cette tendresse on la trouve souvent chez les romanciers anglais, dont la précision psychologique n'exclut point le rêve et le goût de la féerie. On la trouve encore dans les vieilles chansons, qui gardent je ne sais quelle poésie du foyer, je ne sais quelle grâce intime, quelle tendresse discrète qui ose à peine dire son nom.

C'est ce mélange de douceur et d'ingéniosité qui nous émut dans les chansons de Vaughan

Williams, de Rutland Boughton, de Thomas Weelkes, chantées par le chœur Fleet Street avec une délicatesse et une sensibilité égales.

*

M. Egizio Massini est un dirigeur qui a des partisans très convaincus, parmi le public habituel de l'Opéra. Ses grands gestes, sa tenue énergique, je ne sais quelle brusquerie d'orateur – tout cela l'indique pour le théâtre. Il y est d'ailleurs un élément très utile. Moins indiqué pour la musique symphonique, qui exige un esprit plus analytique, plus concentré, plus sévère, M. Massini ne retrouve pas au pupitre de la Philharmonique l'heureuse facilité de sa baguette.

Le concert qu'il dirigea avant-hier fut pourtant très intéressant à cause du programme. M. Massini a eu l'excellente idée de nous présenter la vieille symphonie de Stravinsky, si rarement jouée et si utile pour la connaissance du grand maître russe.

Quelle énorme distance entre cette œuvre de jeunesse et toutes les autres qui devaient suivre plus tard! Peut-on y reconnaître le moindre présage de Petrouchka *ou du* Sacre*? Peut-on distinguer dans le langage généreux et abondant de cette symphonie le vocabulaire musical abstrait et elliptique de plus tard, la concision, la fermeté et la netteté de la véritable écriture stravinskienne?*

Comme il est sage le jeune musicien! Aucune de ses révoltes futures ne se laisse encore voir. Il brisera un jour toutes les vieilles habitudes de la musique, il sera un jour le compositeur le plus insoumis, le plus irrévérencieux, mais pour le moment *il est obédient, il n'a pas d'initiative, il n'a pas d'inquiétude.*

En vain chercherions-nous dans cette symphonie „régulière" la moindre intention persistante. Stravinsky ne l'a pas écrite avec la légère ironie qu'un Prokofiev pouvait mettre dans sa Symphonie classique. *Non: il joue avec le plus grand sérieux ce jeu académique.*

On a la même impression qu'on éprouve à regarder un tableau de Picasso de sa première période: on y voit un peintre sage, conformiste, respectant toutes les bonnes manières de son art, et on se demande par quel miracle l'artiste rompra un jour avec tout ce passé, et commencera un nouveau style, une nouvelle époque.

Dans la première partie du programme, après nous avoir fait entendre le poème Stenka Razine *de Glazounov, M. Massini dirigea deux concertos pour violoncelle et orchestre (le concerto de Vivaldi-Dandelot et celui de Saint-Saëns) dont le soliste fut un jeune artiste italien, M. Antonio Janigro.*

Regrettons encore une fois l'excès de discrétion que la direction de la Philharmonique garde envers les artistes qu'elle invite à donner des concerts chez nous. En effet, nous n'avons trouvé, dans le programme de la soirée, aucun renseignement sur M. Janigro, sur sa biographie, ses études et sa carrière.

Très jeune, ce violoncelliste a des qualités incontestables, mais en même temps une timidité qui, bien que fort sympathique, l'empêche de „plonger" courageusement dans la profondeur des œuvres qu'il *joue. Un peu hésitant, un peu incertain, il pourra sans doute acquérir avec le temps la maîtrise qui lui manque encore.*

BAUDELAIRE EN TRADUCTION ROUMAINE

M. Tudor Arghezi nous donnera-t-il un jour la traduction intégrale des Fleurs du mal, *qu'il nous a depuis longtemps promise?*

Espérons-le. Personne ne saura mieux trouver les accords qui puissent nous donner en langue roumaine l'équivalent musical des grands poèmes baudelairiens. N'y a-t-il pas déjà dans son œuvre certains poèmes qui nous rappellent l'esprit des plus beaux et des plus troublants vers du poète français? La même inquiétude, et pourtant la même force d'expression plastique; la même tristesse dissolue, et pourtant la même vigueur verbale, le même relief sculptural des vers; la même richesse, la même abondance un peu rhétorique, et pourtant la même concision, la même fermeté du style. Tout cela doit nous valoir une traduction sans défaut, une de ces traductions qui réalisent le miracle de transplanter une œuvre dans une langue étrangère, sans la faire perdre aucun détail, aucune nuance. (N'était-ce pas le cas des poèmes de Paul Valéry, traduits en allemand par Rainer Maria Rilke?)

En attendant, Baudelaire ne cesse pas de tenter d'autres traducteurs. Traduire les Fleurs du mal *c'est* *des plus sévères tâches qu'un artiste puisse se proposer.*

Nous avons eu autrefois les traductions un peu trop littérales de M. Alexandre Stamatiade. Par crainte de ne pas trahir le texte original, M. Stamatiade préférait employer les vers blancs, ce qui nous donnait une traduction très fidèle, mais qui, tout en gardant le sens grammatical du poème, ne pouvait lui conserver ni la saveur, ni la mélodie.

L'expérience entreprise plus tard par M. Alexandre Philippide – lui même un de nos poètes les plus inspirés – fut nettement plus complexe et plus difficile. Moins attaché à une vaine et d'ailleurs impossible conformité littérale, et pourtant sans trop s'éloigner du modèle traduit, M. Philippide a réussi de nous donner la version roumaine d'un grand nombre de poèmes baudelairiens, dont le souffle intime est resté miraculeusement intact. Après avoir publié, il y a quelques années, la traduction de vingt-deux pièces choisies des Fleurs du mal *(et qui n'étaient pas des plus faciles), M. Philippide a continué depuis sa tâche, et de temps en temps nous trouvons dans nos revues littéraires des nouvelles traductions sous sa signature.*

Récemment, la „Revue des Fondations Royales" nous fit la surprise de nous offrir neuf poèmes de Baudelaire (dont la traduction, à ce que nous savons, n'avait pas été encore essayée) traduits par un débutant, M. Neculai Roşca.

Le mérite de ce jeune traducteur est certain. Il a eu d'abord le courage d'attaquer quelques pièces des plus difficiles: Les petites vieilles, Le crépuscule du matin, Femmes damnées, Lesbos. *Il a réussi d'autre part d'imprimer à ses vers un accent de force et une richesse de couleurs qui ne trahissent nullement l'original. On peut seulement lui reprocher de s'être consenti de trop grandes libertés envers le texte, dont il s'éloigne parfois avec une facilité qui nous fait peur.*

Mais la liste des traducteurs de Baudelaire n'est pas finie. Il nous reste à parler de M. Ion Pillat, qui vient de publier, dans un très beau volume, une longue série de poèmes traduits avec l'amour et la dévotion qu'il avait mis autrefois au service de Francis Jammes.

Qu'il nous soit donc permis de revenir...

LE SOUVENIR D'ANTON HOLBAN

La populaire „Biblioteca pentru toţi" („Bibliothèque pour tous") vient de publier dans une nouvelle édition un des meilleurs romans d'Anton Holban, le jeune écrivain mort il y a un an. C'est un geste de piété littéraire qu'il faut accueillir avec un sentiment de reconnaissance. N'étions-nous pas sur le point d'oublier ce triste anniversaire?

La pâle figure de Holban, son sourire tendre et pourtant crispé d'inquiétude, sa timidité orgueilleuse, interrompue brusquement par je ne sais quel élan inattendu, par je ne sais quel besoin de franchise et de chaleur – tout ce mélange de détresse et d'ironie, qui donnait à la présence d'Anton Holban un charme *si difficile à définir, tout cela s'était trop éloigné de notre mémoire et de notre affection.*

Acceptons donc le don de la „Biblioteca pentru toţi" – car c'en est un – comme un juste reproche et consacrons au souvenir de ce cher ami une heure de lecture, une heure de souvenir.

Anton Holban serait surpris, et peut-être un peu alarmé, de voir un de ses romans publié dans une grande collection populaire et destiné donc à une large diffusion. Il n'avait jamais écrit pour le grand public. Il n'avait jamais écrit que pour un cercle très restreint de lecteurs, si peu nombreux et si vigoureusement choisis, qu'ils formaient non pas un public, mais plutôt une famille. Lui-même aimait raconter, je ne sais pas avec quel imperceptible défi, qui cachait peut-être une légère déception, le peu de succès de son œuvre. Certains de ses livres n'avaient même pas trouvé un éditeur et c'était lui-même qui avait supporté les frais d'édition.

Il n'y avait pas trop d'amertume dans cet aveu. Anton Holban savait bien que sa littérature avait d'autres ambitions que d'atteindre et d'émouvoir facilement un public sentimental, curieux et superficiel. Il savait bien que la solitude d'une œuvre est parfois le signe de sa grandeur. Sa modestie littéraire, sa discrétion, son indifférence un peu sceptique, un peu blasée, cachaient en réalité une terrible foi dans la destinée de ses livres, dans la noblesse de sa vocation et de son message. Il méprisait le succès immédiat, parce qu'il était certain de l'avenir, un avenir lointain peut-être, mais compensateur.

*En publiant le plus beau roman de Holban (*Une mort qui ne prouve rien*) dans une collection pour le grand public, en diffusant ce livre dans les larges couches des lecteurs modestes et inconnus, on fait une belle expérience. Nous attendons ses résultats avec une légère crainte et avec beaucoup d'espoir.*

LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. VÁCLAV TALICH. LES CONCERTS DE M. GEORGES GEORGESCO À L'ÉTRANGER

Très beau le concert de la Philharmonique. Il y a longtemps depuis que nous n'avons eu l'occasion de le dire.

M. Václav Talich est un dirigeur qui a de l'autorité et qui ne manque non plus de souplesse. La baguette est ferme, son sens musical est communicatif. Une certaine apparence de raideur, quelque chose de cassant dans la tenue et dans les gestes, je ne sais quelle sévérité un peu allemande, dirait-on – tout cela ne nous laisse pas voir du premier moment ce qu'il y a d'emporté, de convaincu et de vibrant dans ce dirigeur, dont la sensibilité égale la précision.

Un programme très varié nous a donné la possibilité de remarquer l'aisance et la compréhension que M. Talich met à passer d'un climat musical à l'autre. De Vivaldi à Franck, de Franck à Smetana et à Dvořák, il parcourt les *distances (et Dieu sait si elles sont grandes!) avec une maîtrise et une souplesse admirables.*

Le beau Concerto grosso en ré mineur *de Vivaldi, M. Talich nous l'a rendu avec une clarté, qui ne manquait nullement de grâce. Nous l'avons assez souvent dit, il est bien difficile de réaliser avec les instruments fatigués de notre Philharmonique une bonne exécution de musique de chambre. C'est une prouesse qui ne réussit que très rarement. Scherchen l'avait accomplie il y a un an, en dirigeant la délicieuse sérénade pour deux petits orchestres de Mozart, mais nous doutions qu'un tel succès pût se répéter facilement.*

Facilement ou non, M. Václav Talich – qui n'avait même pas l'avantage de connaître l'orchestre, que Scherchen connaissait par contre fort bien, pour l'avoir maintes fois dirigé – facilement ou non, dis-je, M. Talich a réussi d'obtenir une exécution excellente, qui rendait au concerto de Vivaldi toute sa lumière sonore, toute sa transparence.

La pièce la plus importante du programme fut le poème symphonique de César Franck, Psyché, *dirigé en première audition chez nous. Encore une occasion de méditer à l'étrange destinée de Franck. Il est si peu connu! Il est si mal connu! Il y aura bientôt un demi-siècle depuis sa mort, et pourtant son œuvre garde, sinon en France, au moins à l'étranger, son impopularité. L'organiste solitaire de Notre-Dame-de-Lorette, le vieillard ignoré, le compositeur incompris, reste encore en marge de la gloire.*

Ce qu'on connaît surtout chez nous c'est la sonate – et ceci grâce à Georges Enesco, qui la joue *divinement – la symphonie et puis les trois merveilleuses petites pièces pour piano* Prélude, Choral et Fugue, *exécutées également assez souvent dans la version pour orchestre de Gabriel Pierné. Mais on connaît moins le quatuor, et moins encore les* Variations symphoniques pour piano et orchestre. *Quant à* Psyché, *comme vous voyez bien, c'est à peine cette année qu'on nous la fait entendre pour la première fois. Combien d'années faudra-t-il que nous attendions encore, jusqu'à ce qu'on nous présente* Les Béatitudes*? Pouvons-nous espérer voir un jour cette admirable œuvre figurer dans notre répertoire de musique religieuse?*

Pour le moment, rendons hommage à M. Václav Talich de nous avoir fait le don de Psyché. *Le poème n'a pas été exécuté dans sa version intégrale (ce qu'on aurait dû expliquer au public, mais décidément la direction de la Philharmonique refuse de comprendre que le programme d'un concert doit être un véritable guide, et doit donc contenir tous les renseignements concernant les œuvres exécutées et la personnalité des exécutants).*

Malgré cette présentation incomplète, le poème de César Franck fut la pièce la plus émouvante de la soirée. Sa noblesse grave, sa pureté un peu monotone, la douceur de l'inspiration, la simplicité de la ligne mélodique nous ont donné ce sentiment de recueillement, de solitude et de profondeur, que nous demandons à la musique. M. Talich a dirigé le poème de Franck avec une finesse et une délicate compréhension des nuances, qui nous laissaient voir dans ce dirigeur tchèque un subtil interprète de la musique française.

De Vivaldi et Franck, le voyage musical de jeudi soir nous menait à Smetana et Dvořák. C'est surtout là que M. Talich se trouve chez lui. Il a dirigé la Vltava *de Smetana et la cinquième symphonie de Dvořák avec une chaleur, avec un amour, avec une force de persuasion qui dépassaient parfois les ressources d'expression de l'orchestre.*

*

M. Georges Georgesco se trouve depuis quelque temps à l'étranger, où il donne une série de concerts dans les grandes capitales. Il a dirigé à Rome l'orchestre „Augusteo" (dont le directeur permanent est Molinari) et il vient de diriger à Budapest la Philharmonique Hongroise.

Il paraît qu'il rencontre partout des très beaux succès. Nous le croyons volontiers. Les qualités de musicien de M. Georgesco – dès qu'il veut prendre au sérieux son travail, son métier et sa vocation – sont incontestables; la séduction de son art est réelle. À Bucarest, il connaît trop bien son public, pour ne pas être blasé, pour ne pas se permettra certaine négligence, certaine fatuité. Mais il retrouve à l'étranger, devant un public neuf et plein de curiosité, devant un orchestre qu'il connaît à peine, et qui à son tour ne le connaît pas mieux, il retrouve toute sa volonté de vaincre, toute sa décision d'animer et de séduire.

À Rome, M. Georgesco a eu la pieuse idée d'inscrire au programme du concert, le Concerto grosso *de Filip Lazar, le compositeur roumain mort en 1936. Il a présenté de la sorte au public italien une œuvre digne et un musicien de la plus noble tenue.*

À Budapest, il a été salué comme le messager d'une volonté de collaboration intellectuelle entre les deux pays – ce qui ne peut que nous réjouir. Les musiciens hongrois (Béla Bartók, Joseph Szigeti, Imre Ungár) ont toujours trouvé chez nous un chaleureux accueil. Considérons la présence de M. Georgesco à Budapest comme une réplique amicale.

NOTĂ LA O CARTE DE UMOR[1]

Literatura de humor are un destin ciudat: pe de o parte, o mare uşurinţă de a pătrunde în public, iar pe de altă parte o grozavă dificultate de a câştiga stima intelectuală a aceluiaşi public. Cititorul se lasă sedus, dar cu rezerva subînţeleasă că nu ia cu totul în serios acest joc. Admiraţia lui este totdeauna revocabilă în funcţie de punct de vedere. O acordă cu uşurinţă, când e vorba să se distreze, dar o retrage cu severitate, atunci când în judecata lui intervin criteriile grave. Cât despre „criterii grave”, ultimul cititor, ultimul spectator le are pe ale lui.

Acest refuz de a lua în serios îl măguleşte pe cititor. El îi dă posibilitatea să râdă cu condescendenţă, cu un sentiment ascuns de hatâr făcut gustului facil. Sunt oarecum satisfacţii ilicite de lectură, pe care şi le permite cum şi-ar permite o escapadă din care însă ştie bine că nu va ieşi compromis, pentru că şi-a luat din timp toate măsurile de respectabilitate.

---

[1] Al. O. Teodoreanu: *Caiet.* Versuri. Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”.

Această atitudine concesivă faţă de literatura de humor, au avut s-o suporte, cel puţin la începuturile lor, chiar şi cei mai mari dintre scriitorii cu vocaţie pentru comic. Succesul lor a fost rapid, dar a avut totdeauna o nuanţă peiorativă. În genere, publicul nu are stimă pentru ceea ce îl face să râdă.

Caragiale nici astăzi nu a fost definitiv iertat pentru vina de a fi un satiric. Din când în când, se mai găseşte cineva care să declare, sub semnătură, că *O noapte furtunoasă* e un lucru neserios.

Sub cele mai severe raţiuni critice invocate împotriva lui Caragiale, nu e dificil să descoperi, în ultimă analiză, acelaşi refuz sau, poate, aceeaşi incapacitate de a recunoaşte un mare geniu comic.

Discernământul în această ordine este de altfel foarte greu. Materialul literaturii de humor pare a fi prin el însuşi inferior.

Sentimentele mari au, dimpotrivă, de partea lor un prestigiu iniţial, iar o literatură de sentimente mari impune prin acest simplu fapt. Melodrama a învins totdeauna prin lipsa ei de frivolitate, prin „nobleţea” ei.

Publicul face o naivă confuzie între o operă de artă şi materialul ei. El atribuie o superioritate de principiu subiectelor grave şi desconsideră, tot din principiu, subiectele frivole. Între un tablou care reprezintă, de exemplu, „iubirea de mamă” şi altul care nu reprezintă decât două mere şi o sticlă cu apă, el îl va alege fără ezitare pe cel dintâi, chiar dacă ar fi isprava unui zugrav ordinar şi chiar dacă cel de al doilea ar fi o natură moartă de Cézanne.

Şi ar fi foarte greu să i se explice că două mere pictate de Cézanne cuprind mai multă sensibilitate, poezie şi adâncime, decât orice mare tablou alegoric. Nimic nu e mai persistent în artă decât prejudecata subiectului.

Această prejudecată, o plăteşte literatura de humor cu discreditul ei. Cum materialul cu care lucrează humoriştii este de obicei derizoriu şi poate frivol, publicul îşi imaginează că frivolitatea este de esenţa comicului şi confundă uşurinţa aparentă a subiectului cu superficialitatea artistului.

E adevărat că şi humoriştii au vina lor. S-au complăcut uneori în faima de neseriozitate care li s-a creat. Din gust de frondă, din extravaganţă reală (dar aceasta mai rar), puţin din cabotinaj, puţin din nepăsare, ei au confirmat o reputaţie făcută şi întreţinută cu paradoxe, cu vorbe de spirit, cu gesturi originale, cu mici impertinenţe provocătoare. „A epata pe burghezi” a rămas inocenta lor copilărie. Tipul humoristului s-a realizat pe deplin în acest sens, în figura – plină de farmec de altminteri – a lui Alphonse Allais, pe care îl regăsim, cu variante personale, pretutindeni în micul regat al humorului. Nici Bernard Shaw nu se sustrage acestor moravuri. Interviurile sale – acele scurte şi scandaloase interviuri care fac circuitul globului în 24 de ore – sunt tipice atitudini de humorist. Ele menţin şi confirmă în conştiinţa publică, impresia de joc amuzant şi neserios, pe care literatura de humor a făcut-o totdeauna cititorului comun.

Când se întâmplă însă ca un humorist să ne permită a pătrunde în camera obscură a operei sale, aflăm acolo cu stupoare procese sufleteşti mult mai complexe, mai ascunse, mai grave, decât scrisul său obişnuit ne-ar fi lăsat să bănuim. Am fi cunoscut vreodată lirismul, disperarea, inima rănită a lui Jules Renard, dacă nu am fi citit miraculosul său jurnal?

D. Al. O. Teodoreanu, care ne oferă pretextul acestor meditaţii, este un humorist ce şi-a acceptat denumirea. Nu numai că nu s-a ostenit să contrazică reputaţia de autor vesel, pe care i-a făcut-o publicul cititor, dar a încurajat-o.

A încurajat-o cu sutele de catrene pe care le-a răspândit în lume, cum s-a nimerit, la un colţ de masă, pe o foaie de album, pe o carte de vizită, pe o listă de bucate, – versuri neglijente, inspirate şi incisive, scrise şi pe urmă uitate cu aceeaşi uşurinţă.

A mai încurajat această reputaţie prin sinceritatea – tradiţională în lumea humoriştilor – cu care a cântat vinul şi plăcerile lui.

A încurajat-o, în sfârşit, prin tonul de familiaritate pe care l-a păstrat totdeauna faţă de cititor, autorizându-l pe acesta să se considere mai puţin cititor şi mai mult conviv, – ton familiar pe care îl exprimă cu atâta degajare semnătura preferată a poetului, acel răsfăţat şi bine cunoscut „Păstorel”.

Tot ce este „copil teribil” în personalitatea şi opera d-lui Al. O Teodoreanu a fost pus în evidenţă, în dauna resurselor sale mai puţin comunicative, mai puţin alegre.

De ce a primit d. Teodoreanu această soartă literară, care e adevărat că nu-l trădează cu totul, dar e tot atât de adevărat că nici nu-l reprezintă în întregime? De ce dintre toate drumurile ce se ofereau sensibilităţii şi talentului său, l-a ales numai pe acesta?

Frondă? Nepăsare? Discreţie? Astăzi încă, în fruntea noului său volum, declară într-o *Spovedanie* ce ţine loc de prefaţă, un lucru pe care nu e greu să-l credem:

„*Dar când va fi să las această lume*
În care m-am ţinut de chef şi glume...”

Ne e greu să-l credem, întâi pentru că e spus cu prea multă ostentaţie, şi pe urmă pentru că sunt în restul volumului o sumă de indicii, care-l dezmint.

D. Teodoreanu simplifică prea mult arta sa poetică, atunci când o reduce la „chef şi glumă”. Nici un alt volum al său, mai mult decât prezentul *Caiet*, nu ne-a lăsat să întrezărim tot ce a trebuit să îndepărteze acest scriitor din dispoziţiile sale naturale, pentru a ajunge la humor.

Caietul de faţă are ceva de jurnal intim, prin faptul că ne destăinueşte momente sufleteşti şi literare din diverse epoci, prin care a trecut poetul şi pe care le-a depăşit.

Sunt aici consemnate mai multe vârste poetice, de la adolescenţă la maturitate, şi acest lung itinerar ne învaţă încă o dată că humorul nu este de multe ori decât un lirism reprimat.

Fără a ne indica anul în care au fost scrise, poemele d-lui Teodoreanu aparţin în mod distinct unor timpuri diferite. Ele ne arată un elegiac, un meditativ, un simbolist, pe care timpul nu i-a lăsat să continue şi care – deşi dispăruţi ca expresie literară – trebuie să se mai afle şi astăzi undeva în ceea ce am numit „camera obscură” a operei acestui scriitor. Lirismul lor s-a resorbit în verva lui Păstorel. E un lirism care se simte într-un accent, într-un cuvânt, într-o suspensie de ritm şi pe care nici ironia, nici bravada nu-l pot acoperi definitiv.

Ciclul *Cântecele Toamnei* şi unele poeme din „Foi îngălbenite” sunt foarte departe de autorul *Măscăriciului Vălătuc*. Nu numai ca inspiraţie, dar şi ca vocabular, ca prozodie şi ca tehnică ele aparţin unui scriitor ce nu trebuie să dea inevitabil un humorist.

Ce curios sună un vers baudelairian ca acesta:

Sunt ostenit de lene, de somn, de contemplare.

Ce curios sună el în opera unui poet, care mai târziu avea să scrie epigrame, cronici rimate şi cântece de beţie!

Şi cât e de surprinzător – fie şi cu titlul de compunere de tinereţe – un poem elegiac în versuri albe (*Ca totdeauna*), în care citeşti nu numai suspinele naive ale vârstei, dar şi procedeele prozodice ale timpului! E ceva din D. Iacobescu în melancolia desuetă a acestui poem, republicat astăzi.

De altfel nu e singura apropiere ciudată pe care lectura acestor foi într-adevăr îngălbenite ne dă prilejul să o facem.

Puţin mai departe (*Nemurirea,* p. 38) ni s-a părut că întâlnim umbla lui Vlahuţă, în tonul sentenţios, în atitudinea meditativă, în gravitatea exterioară a versului, în metafizica greoaie a întrebărilor mari. Ce este şi mai demn de luat în seamă, e că nici o intenţie de parodie nu turbură aceste coarde.

Antecedentele unui humorist sunt în stare să-l facă pe cititor mai atent în semnificaţia humorului. Facilitatea de spirit nu vine totdeauna de la Dumnezeu. Uneori ea se câştigă în urma unui foarte serios travaliu artistic – şi poate că numai atunci este adevărată.

Nu trebuie însă să exagerăm, căutând în ultimul volum al d-lui Al. O. Teodoreanu, mai cu seamă elementele ce nu-i aparţin lui Păstorel. Am greşi dacă am pune accentul pe aceea ce poetul a încetat să fie, a refuzat să devină şi nu a vrut să rămână. Dacă-şi publică astăzi vechi poeme de tinereţe, desigur o face fără părere de rău, mai mult cu duioşia lucrurilor definitiv trecute, decât cu amărăciunea celor pierdute.

Nu avem dreptul să-l înscriem pe acest scriitor, în istoria literară, la capitolul regretelor. Şi nici nu avem dreptul să-i cerem altceva decât ce, cu atâta strălucire, ne-a dat.

Poezia d-lui Al. O. Teodoreanu – poezia sa de boemă, de madrigal, de beţie, de frondă, de frivolitate, poezie din care şi volumul ultim ne oferă atâtea fericite piese – continuă un drum străvechi al lirismului. Pe aceste coarde a cântat şi Verlaine uneori, şi Rimbaud – pentru odihnă, pentru uitare.

În literatura noastră de azi, e bine că glasul d-lui Al. O. Teodoreanu poate fi auzit. La alt pol de sensibilitate, în timp ce poezia noastră, mai ales cea tânără, se pierde într-un limbaj mereu mai abstract, poate că o voce care îi redă poeziei sensul ei de cântec, cu tot ce este generos în acest cuvânt, o serveşte mai mult decât cea mai severă experienţă de sintaxă poetică.

STUDIOUL TEATRULUI NAŢIONAL: *TIMPURI GRELE*, PIESĂ IN 4 ACTE DE EDOUARD BOURDET

Sunt în piesa d-lui Edouard Bourdet două acte, – şi anume primele două – pe care le-ar fi putut scrie orice autor dramatic care îşi cunoaşte meseria. Ele sunt construite pe un procedeu de contraste, la care teatrul, în sărăcia lui de expresie, recurge adesea.

Actul întâi ne prezintă un mediu de familie burgheză, în plină descompunere morală şi în plină decrepitudine fizică (o dementă, un estropiat imbecil, un adulter aproape incestuos...), mediu care îşi găseşte însă în puterea şi în tradiţia unei mari averi provinciale, singurul său principiu de solidaritate.

Actul al doilea este un tipic act de replică. El reprezintă o situaţie, un mediu şi o atmosferă, exact contrarii celor din actul întâi.

Nu mai suntem într-un colţ de provincie severă, ci într-o surâzătoare „banlieue" pariziană. Nu mai suntem într-o casă somptuoasă şi mohorâtă, ci într-un apartament sărăcăcios, dar fericit.

Nu mai suntem, în sfârşit, într-o familie în care bunele maniere ascund groaznice vicii şi avarii morale, ci dimpotrivă într-o familie în care un fel de proastă creştere cordială lasă să se vadă, în fond, un suflet onest şi de treabă.

Nu se întâmplă nimic în actul prim, care să nu primească răspuns în actul secund. Bogăţie risipitoare, ameninţată de ruină, în actul întâi; sărăcie economă plină de prevedere, în actul al doilea. Adulter în actul întâi; fidelitate conjugală în actul al doilea. Boală, oboseală şi blazare în actul întâi; sănătate, agitaţie sportivă şi exuberanţă în actul al doilea.

Totul e făcut pentru confruntare. Acolo unde actul întâi neagă, actul al doilea afirmă. Acolo unde actul întâi întunecă, actul al doilea luminează.

Este un gust de simetrie care intră – mă tem – în schematismul inevitabil al teatrului.

Dialogul în teatru nu este numai verbal. El reprezintă o adevărată tehnică prin care – aproape în mod mecanic – se pot construi situaţii, personaje, probleme şi psihologii. E de ajuns să pleci de la o anumită situaţie, pentru ca prin simplă răsturnare de termeni să ajungi la situaţia contrarie.

Actul al doilea din *Timpuri grele*, nu este decât actul întâi răsturnat. Dialog între două situaţii contrarii, dialog între două atitudini morale contrarii...

E ceva didactic în această simplicitate de contraste, care parcă nici nu aşteaptă altceva decât concluzia. Şi poate că alt autor decât d. Bourdet, s-ar fi mulţumit să scrie un act, al treilea, final, „act de concluzie”, în care premizele precedente să-şi fi găsit nu atât deznodământul, cât soluţia.

După ce în două acte paralele ne prezentase două medii familiare diferite, autorul ar fi putut să le confrunte în actul al treilea, angajând conflictul între viciu şi virtute, între bogăţie şi sărăcie, între rapacitatea burgheză şi reveria boemă. Ar fi fost extrem de comod, foarte „teatral” şi foarte pe gustul publicului.

D. Bourdet, care este un bun tehnician în teatru, nu este însă numai atât. Piesele sale nu sunt lipsite de artificii de compoziţie, dar nici nu se reduc la simplă virtuozitate scenică. Dacă primele două acte ale piesei de care vorbim, le-ar fi putut scrie oricine, ultimele două, în schimb, sunt mai puţin obişnuite. Aici abilitatea dramatică cedează în faţa unor mai mari ambiţii, iar autorul îşi propune alte obiective decât cele de simplă comedie bine cronometrată. Sunt lungimi, sunt ezitări, sunt stridenţe – mai ales în actul al patrulea, – dar toate răscumpărate de o adâncire a viziunii dramatice.

Eroii săi, care păreau la început împărţiţi şcolăreşte în buni şi răi, în îngeri şi bestii, intră brusc într-o dramă care tulbură această împărţire confortabilă şi precipită procese sufleteşti, pe care nu le întrezărisem. Într-o fată sportivă, sănătoasă şi castă, (Anne-Marie) viaţa descoperă subit o frivolitate care merge până la inconştienţă, pentru ca dimpotrivă într-o femeie senzuală şi aventuroasă (Doamna Laroche) să deştepte, cu aceeaşi bruscheţe, un grav simţ de responsabilitate. (Este de altfel şi în această dublă schimbare de psihologie, ceva simetric. Autorul dramatic are mereu nevoie să sublinieze prin contrast. Procedeul acesta e un adevărat tic în teatru – şi, în ce ne priveşte, e unul din motivele pentru care considerăm teatrul nu gen inferior. Dar chestiunea e prea complicată ca s-o rezolvăm într-o paranteză, Vom reveni poate, altă dată...).

D. Bourdet a scris o bună comedie a banului şi a burgheziei. Este o temă pe care teatrul francez n-o întâlneşte pentru prima oară. *Les affaires sont les affaires*, a lui Mirbeau, constituie nu numai un precedent, dar chiar *un* model. Pe alocuri, d. Bourdet ni-l aminteşte pe Mirbeau. (Lunga tiradă a lui Marcel Faure, din actul ultim, ar putea să fie, foarte bine, rostită de clasicul Isidore Lechat).

Numai că, în timp ce Octave Mirbeau era un pamfletar, d. Bourdet este cel mult un satiric. Poate nici atât. El se apropie, fără oroare, fără revoltă, de cele mai abjecte mizerii morale şi le prezintă amuzat, cu un surâs, poate reprobator, dar în nici un caz indignat. Tocmai această absenţă de atitudine, această curiozitate degajată care observă, dar nu condamnă, îi dă publicului impresia că piesele d-lui Bourdet sunt uşor scandaloase. Spectatorului de teatru îi place să fie puţin „*froissat*”. El găseşte în comediile d-lui Bourdet această plăcere oarecum ilicită, dar în fond, cum se cade.

Mi-e foarte greu să vorbesc despre jocul actorilor. Observaţii de detaliu asupra fiecărui interpret în parte ar fi exagerat să facem, iar o judecată de ansamblu asupra jocului actoricesc de la noi, depăşeşte cadrul unui simplu spectacol.

Sunt foarte multe bune intenţii şi tot atâtea reale aptitudini în teatrul românesc, dar ele sunt lăsate să triumfe sau să cadă la voia întâmplării... Trecem de câţiva ani printr-o gravă criză de regie, de orientare şi de direcţie critică. Nu spunem acest lucru pentru d. Vasile Enescu şi nici măcar nu-l spun în special pentru spectacolul regizat de d-sa. *Timpuri grele*, a fost jucat fără strălucire, dar cu acea silinţă onestă pe care acest director de scenă o imprimă obişnuit oricărui spectacol.

Unele momente au fost de-a dreptul excelente (d-na Lilly Popovici, d-na Marietta Sadova, d-na Sonia Cluceru, d. Mărculescu, au avut fiecare în parte accente remarcabile), dar spectacolul a suferit în linia lui generală. Se joacă, în genere la noi, cu prea multe intenţii, prea apăsat, prea subliniat, prea expresiv, dacă vreţi. De aceea, la fiecare ridicare de cortină, ne trebuie câteva clipe până să ne deprindem cu glasul actorului, (aproape totdeauna cu un semiton, mai sus decât trebuie), cu gesturile lui inutil de volubile.

În acest sens, d-na Sonia Cluceru ne oferă cel mai regretabil exemplu. De când a avut cunoscutul succes din Titanic-Vals, această actriţă, pe vremuri atât de preţioasă prin modestia cu care ştia să se piardă într-un ansamblu, a căpătat obişnuinţa de a se face cu violenţă remarcată.

Publicul desigur o încurajează, pentru că publicul încurajează în artă toate erorile. E de ajuns ca d-na Cluceru să apară pe scenă, pentru ca un val de râsete şi chicote (Sonia! Sonia! Sonia!) să cuprindă galeria, lojile şi parterul, într-o veselie generală.

Un actor – un artist în genere – e obligat să refuze asemenea triumfuri. Fie că e scriitor, fie că e pictor, fie că e artist de teatru, el nu poate.fi decât jignit de asemenea aplauze. Există unele succese zdrobitoare, în sensul strict al cuvântului. Nimeni nu se mai ridică de sub lespedea lor.

În literatură avem cazul tipic al d-lui Damian Stănoiu, pe care tirajul enorm al lucrărilor sale l-a desfiinţat ca scriitor.

În teatru, victimele succesului sunt şi mai numeroase, pentru că, poate, apropierea fizică a publicului care aclamă este mai îmbătătoare.

D-ra Sonia Cluceru a înţeles poate această primejdie. Rolul său din *Timpuri grele*, i-a dat prilejul fericit de a-şi revizui „efectele” obişnuite. L-a jucat sobru, puţin şters, cu oarecare resemnare bătrânească – şi a avut poate astfel ocazia să observe că cele mai demne succese, un actor le cucereşte nu cu asentimentul publicului, ci *împotriva* acestui asentiment.

E un învăţământ pe care sper să avem prilejul a-l folosi şi în alte cazuri.

TEATRUL COMOEDIA: *MANSARDA*
PIESĂ ÎN 3 ACTE (9 TABLOURI)
DE ALFRED GEHRY

Nu fără folos a fost d. Alfred Gehry, secretar literar al Companiei Pitoëff. Acolo a putut vedea, prin 1930, o piesă a lui Ferdinand Bruckner – *Les criminels* – din care a păstrat dacă nu reminiscenţe directe, cel puţin un pretext pentru o nouă piesă.

Mai confuz, mai greoi, mai „dostoievskian”, Bruckner avea în drama sa anumite probleme de conştiinţă ce lipsesc cu desăvârşire din piesa autorului parizian. În schimb atmosfera de casă mizeră, mediul de declasaţi şi mahalagii, spiritul de ratare şi bârfeală, se păstrează şi în *Mansarda* d-lui Gehry.

Apropierea merge până la decor: şi în *Les criminels*, acţiunea se desfăşura pe compartimente, într-un imobil văzut în secţiune, astfel încât reflectorul atenţiei să se poată deplasa de la un grup de personaje, la alt grup. (Procedeul este mai mult pitoresc, decât original. L-a întrebuinţat şi Gaston Baty într-o piesă de Jean Victor Pellerin).

Ar fi însă nedrept să reducem lucrarea d-lui Gehry la o simplă reluare de temă şi de procedee. *Mansarda* (*Sixième étage*), aduce în teatru preocupări, pe care le-a înregistrat în ultima vreme literatura fraceză în roman. Piesa aceasta este un fel „roman populist", dramatizat. Ea seamănă destul de bine cu o carte de Eugène Dabit, de exemplu. Îi lipseşte desigur lirismul lui Dabit, simţul lui tragic, poezia dezolată ca un peisaj de Utrillo, ce ne urmărea în romanele lui. Dar e aceeaşi lume de cartier popular (îmi pare rău că nu ştiu în ce arondisment se petrece piesa d-lui Gehry, mi-o imaginez foarte bine undeva spre Porte de Versailles, într-unul din acele imobile triste, negre de fum şi de vreme), e acelaşi mediu de portărese, de midinete, de artişti fără chemare sau poate numai fără noroc. Tot ce se întâmplă aici e apăsător, puţin meschin şi mai ales lipsit de semnificaţie tragică. Suntem prea mult într-o atmosferă de fapt divers.

Acolo unde autorul încearcă să deschidă fereastra poeziei (d. Hochepot, Doamna în *gris*), recurge la mici artificii literare prea vizibile. În schimb, viaţa mediocră, faptele zilnice, platitudinea existenţei sunt notate ferm, just, fără trucaj.

E o piesă care are marele merit de a fi în afara repertoriului de serie. Nu prin valoarea ei artistică (suficient de modestă, ca să nu spunem mai rău), dar prin faptul că întrebuinţează un alt material omenesc, decât cel care alimentează până la stupiditate piesele franţuzeşti obişnuite. Suntem puţin obosiţi de ceea ce se cheamă „comedia sentimentală” modernă, şi suntem şi mai obosiţi de comedia politică.

La Teatrul Comoedia, piesa d-lui Gehry a dat un spectacol lăudabil. Singura obiecţie serioasă ce se poate face punerii în scenă este că a subliniat prea insistent trecerile de la melodramă la farsă. Această alternanţă de efecte contrarii, se găseşte desigur în textul piesei, dar ea ar fi trebuit să fie atenuată de spiritul moderator al regizorului.

Dintre interpreţi trebuie reţinut numele tânărului M. Anghelescu. De multă vreme n-am văzut un actor de simplicitatea şi de totala lipsă de cabotinaj a acestui debutant. Emoţionat fără gesturi, cald fără „efecte de voce”, simplu fără efort, d. Anghelescu nu are de învins de aici încolo decât o singură primejdie: contagiunea teatrului.

TEATRUL NAŢIONAL: *SFÂNTUL A BIRUIT*
LEGENDĂ ÎN 2 ACTE (6 TABLOURI)
DE MARCU BEZA

Sfântul a biruit, e departe de a fi o bună piesă de teatru sau măcar o piesă de teatru pur şi simplu. Totuşi reprezentarea acestei lucrări pe scena Teatrului Naţional nu trebuie regretată. A da unui autor român prilejul de a rata o piesă, este mai folositor decât a reprezenta – fie şi un succes – o comedie de mare spectacol, importată de la Viena, Paris sau Londra.

Evident, *Sfântul a biruit* e un spectacol căzut. Va avea cinci, opt sau zece reprezentaţii, cu bilete de favoare şi fără „reţetă”. În schimb, d. Marcu Beza va fi învăţat cum nu trebuie scrisă o piesă de teatru.

Scumpă învăţătură! veţi spune dv. Se poate. Totuşi nu mai scumpă decât *Cavalcada* – care nici măcar nu avea scuza de a fi o învăţătură, căci nu noi – şi mai ales nu pe cheltuiala Teatrului Naţional să-i dăm d-lui Noël Coward prilejul de a constata că operele d-sale sunt simple melodrame de cinematograf.

Dacă într-o zi d. Marcu Beza va reuşi să scrie o veritabilă piesă de teatru – ceea ce nu e deloc exclus – atunci timpul, munca şi banii investiţi în spectacolul ratat de azi, nu vor fi fost o pierdere, ci într-adevăr o investire, menită să-şi dea roadele mai târziu.

Astfel se creează o literatură dramatică originală: cu erori, cu pierderi şi cu aşteptări.

De ce lucrarea d-lui Beza nu este o piesă, nu e greu de spus. Nu se întâmplă nimic pe scenă, în decursul celor 6 tablouri: totul se relatează. Aflăm mereu ce s-a întâmplat sau ce se va întâmplă, dar nu suntem niciodată puşi în faţa faptelor cu acea concizie directă pe care o propune teatrul.

Sfântul a biruit e o naraţiune dialogată. Autorul n-a ştiut să descopere şi să fixeze cele câteva momente acute care precipită într-o piesă faptele şi le dă putere, relief, siguranţă. Lucrarea sa tenează, se destramă, se pierde în detalii şi când nu mai are încotro, recurge la efecte de mare spectacol. În acest sens tabloul al treilea, cu muzică, balet şi costume alegorice, e intolerabil.

Scurta notă explicativă, pe care o găsim în programul piesei şi care încearcă să dea acestei exchibilităţi de balet un caracter documentar, nu atenuează cu nimic prostul gust al procedeului. Acest „divertisment” e cu atât mai puţin scuzabil, cu cât piesa d-lui Beza – deşi evocare istorică – nu pune accentul pe pitoresc. Textul e în genere grav şi drama pare a voi să se desfăşoare pe un plan sufletesc ridicat.

Ceea ce l-a rătăcit poate în anumită măsură pe autor, a fost împărţirea în tablouri. Este o libertate înşelătoare aceasta, şi cine nu este foarte stăpân pe resorturile construcţiei teatrale riscă să devină prolix.

Cel puţin tabloul al doilea şi, în orice caz, tabloul al cincilea sunt inutile ridicări de cortină.

Mai econom cu materialul de care dispunea, mai strâns în expunere, mai puţin timid în tratarea directă a momentelor „tari”, d. Beza ar fi putut da naraţiunii sale frecvenţa dramatică ce-i lipseşte.

JOC PRIMEJDIOS COMEDIE ÎN 1 ACT DE LUCREŢIA PETRESCU

Actul d-nei Lucreţia Petrescu, *Joc primejdios*, este o schiţă amuzantă, scrisă just, fără efort, aproape fără artificii. E o glumă, dar o glumă bine făcută. O mamă cochetă, o fată sentimentală, un copil teribil, un unchi sfătos, un tânăr de treabă, totul se petrece cuviincios, puţin idilic, puţin prea simplu, dar nu fără naturaleţă şi nici fără humor. Un tânăr care părăseşte o femeie, gata să-l iubească, şi se logodeşte cu chiar fiica acestei femei (toate acestea în decursul celor 40 de minute ale unui singur act), recunoaşteţi că subiectul nu e lipsit de primejdie. Pe mâna unui autor mai brutal, ar fi devenit poate o dramă şi încă o dramă cu probleme întunecate de conştiinţă.

Sub condeiul d-nei Lucreţia Petrescu, subiectul a dat o comedie înduioşată. Actul a fost scris părinteşte, cu multă cuminţenie, cu o prea frumoasă morală sămănătoristă.

Încât excelent, a fost un foarte bun început de spectacol. Sunt însă de făcut rezerve – şi anume foarte serioase! – asupra felului în care a fost jucat rolul fetiţei „teribile”, de către o actriţă nu lipsită poate de talent, dar fără îndoială rău sfătuită.

Unul din lucrurile ce ar trebui revizuite în teatrul nostru, este noţiunea de ingenuă şi ingenuitate. Ar trebui să li se explice tinerelor actriţe destinate acestui gen, că ingenuitatea nu este neapărat un fel de răzgâială mofturoasă.

Există – să mi se ierte cuvântul – un fel izmenit de a se juca rolurile de ingenuă, care este exact contrariul ingenuităţii. Mai multă simplicitate, mai puţine „mutre”, mai puţine „efecte”, şi poate că nu s-ar pierde cu totul graţia tinereţii.

Micul Larousse spune că ingenuitatea este: sinceritate naturală.

E o definiţie mare, ar trebui afişată în cabinele de teatru.

D'ANNUNZIO

Gabriele D'Annunzio disparaît dans un moment d'oubli.

Cet homme qui avait vécu dans la gloire, adoré et haï par les foules, cet homme dont le moindre geste provoquait jadis une sorte d'enthousiasme, de stupeur et de crainte, et dont l'existence fastueuse s'est déroulée dans la plus aveuglante splendeur, cet homme est mort dans l'indifférence.

Ses livres, ses amours, ses aventures, ses caprices, ses paroles, ses gestes, ses silences – tout ce qui lui appartenait, tout ce qu'il daignait accorder au monde, avait jadis une importance énorme. Il était l'acteur unique d'un spectacle qu'il jouait avec ce mélange de génie et de cabotinage, dont seuls les grands poètes et les grands aventuriers connaissent le secret.

Quelque chose d'enfantin et de diabolique, quelque chose d'ingénu et de cruel donnait à son œuvre, et surtout à son existence, une signification à la fois pure et sombre.

Sa malchance fut d'être né dans une époque de scepticisme et d'ironie. L'esprit léger de la fin du dernier siècle devait paraître trop petit, trop mesquin à cet homme qui aimait les grands gestes, le mystère et la passion. C'était un homme du „quattrocento". Un contemporain des Médicis, des Borgia. Son goût pour la magnificence, pour la splendeur décorative, sa vie passionnée, provocatrice, volontairement scandaleuse, sa foi dans le génie de l'art, qui rachète et dépasse toute irrégularité morale – il n'y a rien *dans la personnalité fascinante et irritante de Gabriele D'Annunzio qui ne trouve dans le sang et l'or de la Renaissance un souvenir, un exemple...*

La gloire de D'Annunzio ne fut jamais une gloire strictement littéraire. Ce que la foule aimait ou détestait en lui, ce n'était pas le poète – qu'elle connaissait d'ailleurs mal – mais l'homme, le héros, l'acteur. L'histoire amoureuse de la Duse avait beaucoup plus fait pour la célébrité de D'Annunzio, que n'importe lequel de ses poèmes ou de ses drames. L'aventure de Fiume a provoqué plus d'étonnement, d'admiration et de curiosité que n'importe laquelle de ses admirables pages.

Victime de sa propre gloire, D'Annunzio a tout fait pour la maintenir, l'animer, l'imposer. Le mépris de la foule n'était pas si fort que le désir, le besoin de la conquérir, de la soumettre. Se faire acclamer, se sentir adoré, rester toujours au premier plan de l'actualité – quelle terrible souffrance pour cet homme génial, que sa véritable vocation, la poésie, destinait à la solitude.

La poésie c'est toujours la solitude. Après une longue vie fastueuse, D'Annunzio la retrouve enfin cette solitude.

LITTÉRATURE ET POLITIQUE

Nous avons assisté depuis quelques années à un phénomène des plus regrettable: un brusque envahissement de la politique, de ses critères et de ses *mœurs dans le monde des lettres. Les revues littéraires ont peu à peu abandonné leurs anciennes préoccupations et perdu leur indépendance critique, pour se consacrer à d'autres buts que ceux de l'art et de la littérature.*

L'anxiété politique et l'esprit du parti ont pris la place de la passion littéraire et de l'esprit tout court, de cet „Esprit" qu'on écrit d'habitude avec une solennelle majuscule, mais qu'on trahit pourtant avec une terrible légèreté.

Le lecteur qui avait la naïveté de chercher dans une chronique littéraire, par exemple, une indication pour le choix de ses lectures, n'y trouvait que des considérations politiques, plus ou moins avouées, plus ou moins franches.

Être de gauche ou de droite était en train de devenir un critère plus fort, plus décisif que le talent, la profondeur de la pensée, la vérité du sens psychologique. Ne pouvait-on pas lire dans un grand journal politique que toute poésie „de droite" est excellente uniquement parce qu'elle est de droite? Et ne lisait-on pas dans les publications de gauche l'éloge le plus démesuré de n'importe quel obscur scribe, dont la seule qualité était justement constituée par ses opinions?

Nous avons toujours déploré cette stupide confusion entre les valeurs de l'esprit et les critères de la politique. Nous l'avons d'autant plus déplorée, que nous avions la tristesse de remarquer, parmi les convertis de cette véritable trahison intellectuelle, certains écrivains de grand mérite et d'incontestable vocation littéraire.

Ça ne sera pas un des moindres avantages du nouveau régime établi dans notre pays, que de voir la politique quitter un terrain qui ne lui appartient pas et qui n'aurait dû jamais lui appartenir. La politique ne peut intéresser l'art et l'artiste qu'en tant que prétexte et objet d'observation psychologique et de méditation morale. Mais elle ne doit pas aveugler l'esprit, elle ne doit pas se substituer à cette indépendance de jugement, qui a toujours fait la mission, la noblesse et la raison d'être de tout artiste en général et de l'écrivain en particulier.

Nous ne plaidons pas pour la formule périmée et naïve de la „tour d'ivoire". Nous n'exigeons pas à l'artiste d'ignorer la réalité sociale, les drames de la collectivité dont il fait partie, mais il n'y a pas pour un artiste un meilleur moyen de servir cette collectivité que de garder intacte la liberté spirituelle, sans l'asservir à aucun parti, à aucun fanatisme, à aucun préjugé.

En dehors de la politique, l'art retrouve sa mission et sa vérité.

MLLE YVONNE LEFÉBURE ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. IONEL PERLEA

Un public très nombreux a salué jeudi soir la rentrée de M. Ionel Perlea inexplicablement absent depuis l'année dernière, lorsqu'il quitta, ou il fut *obligé de quitter, l'Opéra Roumain et la Philharmonique.*

Inutile de rappeler le conflit qui provoqua ce départ. Inutile également d'en rechercher les causes et d'établir les responsabilités. Il vaut mieux considérer l'incident définitivement clos. Constatons simplement qu'un artiste de la valeur de M. Perlea ne peut ni s'abstenir volontairement de se manifester, ni être empêché de le faire, sans que toute notre vie musicale ne s'en ressente et ne soit en quelque sorte déréglée et détournée de son développement normal.

Nous n'exagérons pas si nous estimons que parmi les causes qui ont provoqué l'indifférence et la lassitude de la saison musicale actuelle, l'absence de M. Perlea fut une des plus importantes.

Le public ne connaît et ne veut pas connaître les histoires des coulisses. Il ignore les passions d'ordre personnel, les conflits, les intrigues, les cabales, tout ce petit enfer puéril (car les artistes sont toujours des enfants, et leur cabotinage n'est autre chose qu'un terrible enfantillage), tout cet enfer pittoresque, qui régit de l'ombre les drames et les comédies de la vie théâtrale et artistique.

Que M. Perlea ait des comptes personnels à régler avec tel personnage ou telle institution, qu'il ait raison ou qu'il n'en ait pas, cela nous est parfaitement égal. La seule chose qui nous importe c'est que M. Perlea, comme tout autre musicien de valeur, ait la possibilité de travailler et de faire valoir son travail. C'est d'ailleurs le point de vue et le sentiment du public, qui, en accueillant avec des longs applaudissements l'apparition de M. Perlea au *pupitre de la Philharmonique, n'a voulu sans doute marquer jeudi soir que la satisfaction de retrouver un artiste qu'il estime.*

Le mot est juste et je prends la liberté de le répéter: on estime M. Perlea, on ne l'aime peut-être pas. Il n'a pas la grâce communicative de M. Georgesco, par exemple. Il n'a rien de rayonnant, il paraît ne rien avoir de spontané. Un peu gauche, un peu froid, un peu lourd, il ne nous séduit pas. Mais il nous convainc. Son travail est sérieux, grave et minutieux. Il manque de légèreté, mais il rachète sa lourdeur par une conscience artistique, qui nous paraît sévère et même, parfois, méticuleuse, ce qui n'est pas du tout regrettable chez nous, où – en matière de musique – on improvise trop.

D'ailleurs, cette manière rigoureuse de travail, qui manque inévitablement d'éclat, n'interdit pas au dirigeur d'aborder – et de la façon la plus heureuse – les pièces les plus délicates, les plus sensibles. Le programme du dernier concert, occupé principalement par Mozart et Ravel, ne correspondait peut-être pas aux ressources les plus familières de M. Perlea, et pourtant avec quelle justesse, avec quelle précision a-t-il dirigé le concerto de Mozart, et quelle richesse de couleur, quelle vivacité rythmique a-t-il imprimée à l'admirable Alborada del gracioso *de Maurice Ravel!*

Ceci ne nous empêchera pourtant pas de remarquer que le morceau le mieux réalisé du programme fut quand même la suite de Händel, cette belle Feuerwerksmusik, *dont la sagesse académique convient par excellence à la manière de M. Perlea.*

*

Ce ne fut pas seulement ce „retour du dirigeur prodigue" qui donna au concert d'avant-hier son air de fête, son atmosphère d'événement heureux. Si la salle de l'Athénée eut de nouveau cet air d'impatience, de curiosité, de joie et d'attente, que nous lui avons connu autrefois et qu'elle avait perdu depuis quelque temps, c'était en même temps grâce au programme et grâce à la soliste du concert.

Il est tellement rare de trouver dans le même programme de la Philharmonique une première audition (la suite de Händel), une grande œuvre classique (le Concerto pour piano et orchestre en do majeur *de Mozart) et une grande œuvre moderne (le* Concerto pour piano et orchestre *de Maurice Ravel), il est tellement rare qu'on réunisse des œuvres si diverses, dans un cadre si harmonieux, comme si toutes ces pièces faisaient partie d'une même famille spirituelle, que seul ce beau programme eût peut-être suffi de rendre au dernier concert symphonique son caractère exceptionnel.*

Ajoutez à tout cela les débuts à Bucarest de Mlle Yvonne Lefébure et il ne vous sera pas difficile de comprendre ce qu'il y avait de vraiment nouveau dans cette heureuse soirée. Mlle Lefébure nous visite pour la première fois, mais sa jeune renommée l'a déjà précédée chez nous. On sait qu'elle a joué l'été dernier à Salzbourg, sous la direction de Bruno Walter – ce qui constitue un titre de distinction incontestable.

Elle possède de belles qualités, une tranquille maîtrise du piano, une technique sûre, tellement sûre *qu'elle nous fait parfois oublier sa jeunesse. Nous le disons avec un certain regret, car en effet le jeu de Mlle Lefébure nous parut parfois manquer de cette fraîcheur mozartienne, de cette luminosité spirituelle que nous aurions demandées pour le* Concerto en do majeur. *Que ceci ne nous fasse pas oublier la délicatesse dont Mlle Lefébure joua l'Andante de ce concerto, ni la justesse (toujours un peu terne peut-être) dont elle exécuta tout le concerto de Maurice Ravel.*

L'orchestre a très bien „fonctionné" sous la baguette de M. Perlea. Seuls le compartiment des cuivres et celui des instruments à vent nous ont parfois inquiétés.

SALZBOURG ABANDONNÉ...

Les tentatives faites par la Société du Festival de Salzbourg auprès de M. Arturo Toscanini, afin d'obtenir son concours pour la prochaine saison musicale, ont échoué. Le grand musicien ne dirigera plus les libres concerts qui ont lieu chaque année dans la cité de Mozart. La décision est définitive et aucun argument n'a été assez fort pour l'ébranler.

Après avoir usé de tous les arguments possibles, après avoir offert toutes les garanties et toutes les assurances, le comité de Salzbourg s'est vu obligé d'accepter à contrecœur l'irrévocable démission du maître. Un communiqué officiel vient de confirmer cette nouvelle. Il est à peine besoin de *remarquer combien cette absence sera ressentie à Salzbourg. Toscanini était l'âme de ce festival: il en était l'animateur, le directeur spirituel.*

Tout le programme, tout le travail, et surtout toute l'atmosphère morale, dans laquelle se déroulait ce festival, portaient son empreinte. Il est difficile d'imaginer un Salzbourg abandonné par Toscanini: c'est un Salzbourg désert, un Salzbourg déchu.

On sait que ce départ n'a pas une signification d'ordre strictement artistique. Ce n'est pas pour des raisons musicales que le grand chef d'orchestre refuse de revenir en Autriche et d'y reprendre son ancienne tâche.

Il n'a pas hésité de déclarer que sa décision était une conséquence de l'accord de Berchtesgaden, et qu'elle était donc déterminée uniquement par les nouvelles circonstances politiques.

Toscanini, qui avait jadis quitté son propre pays – parce qu'il ne pouvait vivre et travailler sous un régime fasciste –, ce Toscanini, qui un peu plus tard et pour les mêmes raisons, quitta le Bayreuth du troisième Reich, se voit obligé maintenant de quitter le Salzbourg de la nouvelle Autriche. Il ne fait que maintenir une attitude mainte foi affirmée – une attitude tranchante, qui refuse toute possibilité de collaboration avec l'esprit de dictature.

Est-ce une attitude simplement politique? Est-ce la manifestation d'un partisan? Et si oui, un artiste a-t-il le droit de prendre une telle attitude? A-t-il le droit de subordonner son activité à d'autres critères que ceux de l'art?

On ne peut nier qu'il y a une certaine intolérance dans le geste de Toscanini.

Mais cette intolérance ou, pour être plus exact, cette intransigeance, ce refus absolu de toute forme de dictature, n'est peut-être qu'une façon de défendre l'art et l'esprit. C'est donc toujours en artiste qu'il agit, quand il proteste contre toute atteinte à l'a liberté morale de l'homme, et si sa protestation ne se contente pas d'être une vague déclaration verbale, mais se traduit toujours par un geste, par un exemple, ce n'est pas tant pour combattre, mais pour défendre.

Salzbourg était jusqu'à cette année une petite patrie de l'esprit européen.

Ville de Mozart, ville de la musique, elle gardait des vieilles traditions de liberté. Perdre le sens de cette liberté, c'est pour Toscanini perdre le sens même de la musique.

WIEN, WIEN...

Il est difficile de prévoir las résultats du plébiscite organisé par le chancelier Schuschnigg. Le peuple autrichien décidera-t-il de maintenir son indépendance? Acceptera-t-il par contre la domination définitive de Berlin?

Quelle que soit la réponse, on peut dès maintenant affirmer qu'elle n'aura pas uniquement une signification d'ordre politique. L'enjeu est plus grave et plus complexe. Ce que l'Autriche risque de perde, ce qu'elle peut encore sauver, ce n'est pas *simplement son identité physique sur la carte de l'Europe, mais en même temps son identité morale. L'Autriche n'est pas seulement un territoire: elle est une mentalité, un esprit, un style.*

Allemande par sa langue et par tout ce que la communauté d'une même langue peut créer de profond et de vivant, elle est pourtant autrichienne par ses traits de psychologie, d'atmosphère morale, de sensibilité. Elle a son génie propre, elle a sa vocation distincte.

N'est-il pas troublant de voir Vienne survivre à son importance politique de jadis? Après la guerre, elle a cessé d'être un grand centre politique, mais elle n'a jamais cessé d'être une grande métropole européenne. Son rayonnement spirituel est resté intact, justement parce qu'il se base sur un ordre de valeurs irremplaçables.

L'Autriche représente dans le monde allemand, dans la culture allemande, un heureux alliage de tradition germanique et de vivacité latine. Elle a plus de soleil dans sa culture, plus de lumière, plus de clarté. Aucune lourdeur dans son esprit, aucune raideur dans son style. C'est la patrie de Mozart: elle n'aurait jamais pu être la patrie de Wagner.

Il y a dans l'esprit autrichien un sens de l'humour, un instinct de la grâce, une aptitude naturelle pour le sourire et l'ironie, il y a une certaine légèreté créatrice, un certain génie de l'intimité – et tout cela serait inconvenant dans la rigoureuse Prusse et sans doute incompris dans la grosse et lourde Bavière.

L'indépendance de l'Autriche n'est donc pas seulement un problème de géographie. C'est au même *titre, un problème de culture. Sauvegarder ses frontières physiques, c'est sauvegarder ses frontières spirituelles. Il ne s'agit pas simplement de décider si Salzbourg sera englobé dans le troisième Reich; il s'agit surtout de savoir si Mozart restera dans le seul climat spirituel qui lui convient.*

L'Anschhuss n'est pas exclusivement l'abandon politique d'un État : c'est le renoncement d'une forme de culture. Tous ceux qui savent ce que Vienne a toujours représenté dans l'ensemble moral de l'Europe savent également les conséquences que le plébiscite autrichien peut déterminer dans la culture du continent.

IMRE UNGÁR ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. EGIZIO MASSINI

Évitons tout malentendu en parlant de M. Imre Ungár. N'ayons pas l'air de l'applaudir pour ce qui est douloureux dans sa carrière, n'ayons pas l'air de lui accorder notre compassion, quand il mérite si largement notre plus sincère, notre plus exigeante admiration. On a tort de souligner, dans la publicité de ce jeune pianiste aveugle, on a vraiment tort de souligner son infirmité. Ceci déplace le véritable intérêt artistique que comportent les concerts de M. Ungár et leur donne un fâcheux caractère d'exhibition. Le public se laisse conquis par le côté tragique du „spectacle", ce qui n'a rien de commun avec la musique.

Ayons la discrétion d'aimer le talent de M. Imre Ungár pour ses dons d'expression, pour sa fraîcheur de sensibilité musicale, et ne cherchons pas d'autres raisons. Disons-le avec la plus grande simplicité: ce qui nous émeut chez ce pianiste, ce n'est pas le malheur, c'est l'art. Je trouve qu'il y a toujours quelque chose de grossier, ou du moins quelque chose d'indiscret, dans l'admiration apitoyée que le grand public voue au malheur.

Ce n'est pas pour avoir été un grand malade que Marcel Proust nous est cher. Ce n'est pas pour avoir traîné dans des misérables hôpitaux que nous aimons Verlaine. Ceux qui, pour admirer un artiste, ont besoin de le plaindre font preuve d'un terrible manque de sensibilité.

Je n'ignore pas – pourrait-on l'ignorer? – ce qu'il y a de pathétique dans le cas de M. Imre Ungár, ce qu'il y a de troublant dans son travail, ce qu'il y a d'héroïque dans sa destinée. La musique n'est pas pour ce jeune artiste un métier: c'est une manière de retrouver la lumière. Lorsqu'on le regarde jouer, on comprend qu'il est sauvé. Quel sourire serein, quelle profonde paix se répandent sur son visage. C'est comme si une invisible fenêtre intérieure se serait brusquement ouverte.

Non, je n'ignore pas la signification profonde que la musique peut avoir pour M. Imre Ungár, ni le sens de miracle spirituel que son jeu rend à la musique, mais je ne vous reconnais pas le droit de discuter ce secret de l'artiste et d'intervenir dans son intimité, dans sa solitude.

Tâchons de faire abstraction de tout autre critère et considérons le jeu de M. Ungár en soi *męme. Il peut supporter fort bien un tel examen, car ses qualités objectives sont des plus éminentes. Nous avions l'année passée, lorsque nous entendîmes pour la première fois M. Ungár, l'impression que son jeu était un peu hésitant. Ajoutons maintenant, puisque nous avons l'occasion de le mieux connaître, que cette hésitation n'est pas du tout d'ordre technique. C'est plutôt une sorte de douceur intime, qui n'a rien de flou, rien d'imprécis.*

M. Ungár joua jeudi soir le Concerto en fa mineur pour piano et orchestre *de Chopin et, acclamé par le public, il ajouta en supplément une nocturne et une étude. Il fut excellemment du premier accord au dernier, mais là où il nous donna surtout le sentiment de la vérité musicale et d'une intense sensibilité poétique, ce fut dans le Larghetto du grand concerto. Il nous évoqua les meilleures interprétations de cette œuvre, et le souvenir d'un Rubinstein, d'un Cortot ne nous parut point déployé.*

*

Le concert fut dirigé par M. Egizio Massini. C'est pour la seconde fois que ce dirigeur prend au cours de cette saison la baguette de la Philharmonique. Inutile de répéter les remarques que nous avons déjà faites à l'occasion précédente. Observons simplement que le programme du dernier concert ne convenait pas tout à fait aux ressources habituelles de M. Massini. Haydn d'une part, Debussy d'autre part, ce sont des styles pour lesquels l'énergie de ce dirigeur nous paraît parfois exagérée.

Il dirige avec trop d'emportement. Il faudrait pour Haydn plus de minutie, et pour Debussy plus *d'attention aux nuances. M. Massini a l'habitude d'appuyer, de grossir, de souligner – ce qui est peut-être utile et même nécessaire dans un spectacle d'opéra – mais devient une manière risquée pour toute musique symphonique et surtout pour celle-ci.*

La Philharmonique n'a pas les ressources matérielles de réaliser une bonne exécution de musique de chambre. (L'avons-nous assez dit!) Pour réussir un tel exploit, il lui faut la vigilance d'un Scherchen.

La Symphonie en do mineur *de Joseph Haydn et la* Petite suite *de Claude Debussy, dirigées par M. Massini, nous ont donné – hélas! – jeudi soir une nouvelle occasion de reconfirmer cette remarque déjà vieille.*

BURGTHEATER

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que parmi les institutions visées par le nouveau régime instauré à Vienne, le Burgtheater fut presque le premier à supporter un brusque changement.

En effet, le statut politique de la nouvelle Autriche n'est pas encore établi, son mécanisme gouvernemental n'est pas encore précisé, la structure même de l'État reste pour le moment indécise, mais par contre le théâtre – comme s'il représentait le domaine le plus urgent, comme s'il exigeait les solutions les plus rapides – fait l'objet des premières mesures prises par les nouveaux maîtres.

Le jour où M. Hitler faisait son entrée à Vienne, le directeur du Burgtheater était remplacé par un émissaire du parti national-socialiste. Rien de surprenant dans une pareille mesure, qui confirme une méthode déjà vieille: il n'y a pas de régime dictatorial, de droite ou de gauche, qui ne fasse de l'art un instrument subordonné à la politique. Inutile de discuter ce qu'il y a de légitime ou d'abusif dans une telle conception.

Nous voulons tout simplement constater qu'un Burgtheater conquis par un régime, qui le met dorénavant au service de ses politiques, cesse d'être ce qu'il a toujours été jusqu'à présent. Il devient autre chose. Il commence à remplir une autre fonction, qui peut être très utile, qui n'a rien de commun avec la tradition, avec son passé, avec sa mission initiale.

On ne peut nier à un gouvernement le droit de transformer un musée de peinture par exemple en hôpital pendant une guerre ou en prison pendant une révolution. Seulement, on sait bien que le musée n'en est plus un.

Le Burgtheater n'est plus le Burgtheater. Il remplira probablement dans la Grande Allemagne un autre office. La scène deviendra la tribune théâtrale du ministère de la propagande. Son répertoire sera régi par les nécessités de l'atmosphère politique. Telles sont les conditions d'existence du théâtre à Berlin comme Moscou. Elles seront les mêmes à Vienne.

Qu'il nous soit quand même permis de déplorer la fin du Burgtheater. C'est une forme de *culture européenne qui s'en va. C'est une vieille maison de noblesse spirituelle qui finit. Le théâtre perd une école, un style, une tradition. Le Burgtheater représentait tout cela. Avec la Comédie Française, c'était peut-être la garantie la plus sûre du maintien de l'art dans le domaine du théâtre, envahi après la guerre par tant d'erreurs par tant d'incertitudes.*

Refuge naturel des grands classiques, chassés de la bruyante actualité, le Burgtheater n'avait pourtant aucun „académisme", dans le sens conventionnel de ce mot. Son répertoire n'était pas figé, son style n'était pas mort. Le sens de la tradition et le sens de la vie animaient également son activité.

Pendant que le théâtre devenait partout une simple industrie du spectacle, le Burgtheater de Vienne lui conservait sa vieille dignité intellectuelle et sa mission dans la culture humaine.

Est-ce une assez grande perte, pour justifier un instant de mélancolie?

L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LA PHILHARMONIQUE DE BERLIN SOUS LA DIRECTION DE M. HANS VON BENDA

Ce qui est avant tout étonnant dans le petit orchestre que M. Hans von Benda nous présenta jeudi soir à l'Athénée Roumain, c'est la qualité des instruments. Leur précision est sans défaut, leur finesse est extrême. On se rend compte, en les écoutant, que la tâche d'un orchestre de chez nous est *mille fois plus lourde, puisqu'il doit vaincre d'abord l'insuffisance matérielle des instruments.*

L'avons-nous assez souvent déploré! Nos cordes sont trop dures, nos cuivres sont troubles, nos instruments à vent sont criards. Il faut des efforts héroïques pour rendre plus doux les violons, plus sensibles les flûtes et les hautbois. Avec des tels moyens techniques, une bonne exécution est difficile, une exécution parfaite est impossible.

Qu'il nous soit donc permis d'avouer tout d'abord la satisfaction simplement auditive, provoquée par le concert d'avant-hier. C'était comme si on eût découvert pour la première fois le timbre spécial de chaque instrument. C'était comme si pour la première fois on nous eût fait entendre un violon, un cor de chasse, une clarinette. La joie d'un son pur, la simple volupté de l'ouïe qui découvre la voix de chaque instrument, rendue avec une clarté totale, comme si elle était une, cette joie qui n'est pas encore une émotion musicale, mais une simple sensation physique – tout cela ne fut pas la moindre surprise, ni la moindre satisfaction dont nous sommes redevables à M. von Benda et à son orchestre.

En ce qui nous concerne, nous n'avons jamais entendu sous la coupole de l'Athénée un cor de chasse si clair, si profond, si doux, que les cors de chasse qui se firent entendre jeudi soir, dans l'admirable phrase du final de la symphonie de Haydn.

Laissez-nous insister sur les qualités d'ordre technique, d'ordre matériel, de l'orchestre berlinois. Nous savons fort bien que ça n'est pas le véritable *point de vue sous lequel il convient de juger la musique. Nous savons fort bien que l'esprit est plus important que le métier, mais pour une fois ce „métier" est à tel point exact, précis, minutieux, qu'il devient par lui-même une qualité artistique autonome.*

Exactitude! Précision! Minutie! Ne dites pas que ce sont des simples preuves de virtuosité; ne dites surtout pas que ce sont des qualités formelles. On a le droit de les traiter avec une légère indifférence quand on a la chance de les bien posséder, mais cette chance nous ne l'avons pas chez nous.

Ce qui nous fait surtout souffrir en musique c'est l'„à peu près". Dans les meilleures exécutions de notre orchestre – sauf quand il est dirigé par un Enesco, par un Molinari, par un Scherchen – il y a toujours quelque chose de flou, d'indécis, de confus. C'est d'ailleurs ce qui rend notre Philharmonique si peu apte pour les grands classiques, dès qu'ils exigent une absolue clarté, comme Bach, Händel, Haydn et Mozart. Voilà pourquoi la perfection technique, quand nous avons le bonheur de la rencontrer, nous paraît tellement importante.

L'orchestre de chambre de Berlin est un ensemble orchestral qui possède cette perfection, sans aucun effort apparent, sans aucune raideur, avec une aisance qui n'a heureusement rien de prussien. Le danger d'une grande virtuosité, c'est le manque d'émotion, le manque de sincérité expressive. Ce danger, le petit orchestre allemand ne le court pas. Il n'y a rien de mécanique dans sa précision formelle.

Sa rigueur technique n'empêche nullement sa sensibilité musicale.

Cet orchestre est un instrument merveilleux. Il a parfois la gravité et la profondeur de l'orgue, et ceci ne le rend pas incapable d'avoir un peu plus tard la finesse spirituelle du clavecin.

M. Hans von Benda ne vient pas pour la première fois chez nous. En effet, nous n'avons pas oublié la visite qu'il nous rendit en 1936, comme chef d'un Berlinerkammerorchester, *ni les deux concerts de musique de chambre qu'il dirigea, lors de cette visite, à la Salle Dalles. M. von Benda a une prédilection spéciale pour la musique de chambre. Les petites symphonies de Haydn, les divertissements et les sérénades de Mozart, les concertos brandebourgeois de Jean Sébastien Bach, trouvent en lui un interprète qui parait presque uniquement destiné à la délicatesse de cette musique.*

Je ne vois pas M. von Benda dirigeant un opéra de Wagner, ni même une symphonie de Brahms. Je le vois par contre fort bien réaliser un bon Debussy, un excellent Ravel. Il aime en musique la lumière, la clarté, l'esprit. Est-il prussien? Je ne le crois pas. Il n'a aucune lourdeur. Il n'a pas cette sévérité un peu brutale d'un Abendroth, cette sécheresse terrible qui interdit l'abandon, la grâce, le rêve.

M. von Benda nous rappelle, non seulement par le choix de son répertoire, par son goût des classiques, mais aussi un peu par sa silhouette, l'inoubliable Walter Straram, qui dirigeait jadis de si beaux concerts de chambre au Théâtre des Champs-

Élysées à Paris. Il dirige avec le même sens de la poésie et de l'intimité.

Que dire du programme de ce premier concert? Excepté la sérénade de Dvořák, gentille mais d'une inspiration par trop facile, on ne nous présenta que des pièces de la plus pure, de la plus royale région musicale: un concerto de Händel, la Symphonie „La Chasse" *de Haydn et la* Symphonie en sol mineur *de Mozart.*

Un tel programme, un tel dirigeur, un tel orchestre – n'est-ce pas suffisant pour classer le concert du 17 mars parmi nos meilleurs souvenirs de musique?

DE MAURIAC À MALRAUX

Nous ne connaissons pas encore le texte du manifeste lancé dimanche à Paris en faveur de l'union et signé par un grand nombre d'écrivains sans distinction de parti et d'opinion politique. Nous ne le connaissons pas, mais le résumé laconique communiqué par l'Agence Rador nous donne quand même la possibilité de comprendre l'importance de ce manifeste.

Il faut que l'idée de l'union nationale soit assez profonde en France, pour qu'elle réunisse les adhésions des écrivains les plus différents comme idéologie, comme formation intellectuelle, comme attitude, de l'extrême droite à l'extrême gauche, de Mauriac à Malraux, de Louis Gillet à Louis Aragon, *du royaliste Bernanos au radical Jules Romains, tous ceux qui par leurs écrits ont jusqu'à présent défendu les positions les plus opposées se réunissent dans le même effort d'entente française.*

Ceci ne comporte sans doute aucun renoncement intellectuel. Il va sans dire que Mauriac reste le même catholique de droite que nous connaissons; il va sans dire que Malraux reste le même marxiste et le même révolutionnaire. Mais leurs idées politiques, si différentes qu'elles soient, ne peuvent les empêcher de voir le danger imminent qui menace tout un ordre de valeurs humaines, dont la France a toujours été la gardienne et dont la sauvegarde restera toujours son premier devoir spirituel et politique.

On avait lancé, à Paris, lors de la dernière crise de gouvernement, une formule suggestive qui résumait en quelque sorte l'effort vers l'union nationale. De Thorez à Louis Marin! C'est une formule courageuse, mais qui avait le défaut de donner à ce projet d'union un sens strictement politique,

Le manifeste adressé au pays des écrivains nous propose une formule dont la force est de placer le problème de l'union pas sur le plan tellement étroit de la vie politique, mais sur le plan de la culture française, ce qui veut dire sur le plan de la vie nationale, dans ce qu'elle a de plus profond, de plus durable.

De Mauriac à Malraux! C'est un trait d'union qui traverse toute la sensibilité française, si dramatiquement partagée, et pourtant, au-delà de toute division idéologique, si admirablement unitaire.

M. Thorez ne représente qu'un parti, M. Marin ne représente qu'un groupe parlementaire, et leur union, bien que désirable, ne serait qu'un accord entre les bureaux et leurs organisations politiques.

Malraux est par contre le représentant d'une France qui rend à l'idée de révolution un sens vivant et créateur; Mauriac le représentant d'une autre France pour qui la tradition et l'ordre ne se confondent pas avec la mort et la vieillesse.

Une autre France? L'expression est fausse. Il ne s'agit que d'une seule France, la même, l'éternelle, une seule France, dont les multiples visages expriment sa variété, sans trahir son unité.

Attendons avec confiance les fruits de ce manifeste. Soyons convaincus qu'il ne sera pas un simple geste platonique, sans aucune conséquence réelle. Car n'oublions pas, la France est un pays où la parole a toujours été une force.

UN NOUVEAU GRAND MEAULNES*?*

L'éditeur parisien Rieder est en train de nous rendre un mauvais service. Il paraît décidé de lancer le roman de M. Petre Bellu La parole est à la défense, *qu'il vient de faire traduire en français, comme une œuvre représentative de la littérature roumaine.*

Personne ne peut empêcher Rieder d'éditer un mauvais roman. Personne ne peut l'empêcher non plus de faire une publicité exagérée afin d'imposer un tel roman. Il ne risque que la bonne renommée de sa *maison et, comme il en est le maître, il peut la risquer. Mais M. Rieder veut faire de M. Petre Bellu un grand écrivain roumain, et c'est surtout à ce titre qu'il le présente aux lecteurs français.*

Malheureusement, le mouvement littéraire roumain est complètement inconnu à l'étranger. Nos grands écrivains ne sont pas lus, nos grandes œuvres ne sont pas traduites. Ni la critique étrangère, ni – encore moins – le public étranger ne sont renseignés en ce qui concerne notre littérature. M. Petre Bellu peut donc fort bien se présenter à Paris comme représentant de toute une littérature ignorée, sans que personne ait la possibilité de remarquer son imposture.

La parole est à la défense *est un pauvre livre, dont la médiocrité rend inutile tout commentaire, toute objection. On ne discute pas un tel livre. On le rejette tout simplement. Histoire primaire dénuée de toute vérité humaine, mélodrame naïf, écrite dans un style de fausse violence, qui ne réussit pas de masquer la platitude de la „pensée" (si uni tel mot peut être employé décemment pour un tel livre),* La parole est à la défense *reste au-dessous de tout jugement critique. Aussi, chez nous, ce lamentable roman fut publié par un éditeur douteux, dans une obscure collection bon marché, et il est resté à la périphérie de notre vie littéraire.*

Une imprudence généreuse de Panait Istrati a valu à M. Petre Bellu une préface écrasante par excès d'éloges. Notre cher Istrati, malade, usé, guetté par la mort (et en effet, il mourut quelques jours plus tard), voyait dans ce livre, ni plus ni moins, qu'un *nouveau* Grand Meaulnes. *C'était la chose la plus extravagante qu'on aurait pu dire sur ce livre de M. Bellu, qui nous évoquait plutôt Georges Olivet et qui faisait absolument insoutenable la moindre comparaison avec Alain-Fournier. La générosité amicale de Panait Istrati pouvait fort bien se permettre une telle erreur.*

Mais M. Rieder a-t-il le droit de la répéter? A-t-il surtout le droit d'en faire usage? Ne craint-il pas que le lecteur s'aperçoive, dès les premières pages, de la force grossière dont il est la victime?

Tout cela nous serait parfaitement indifférent s'il s'agissait seulement du prestige de M. Rieder et de la célébrité de M. Bellu. Mais on veut entraîner dans cette mauvaise affaire la bonne renommée de toute notre littérature, qui jusqu'à présent n'a pas eu la chance d'être connue à l'étranger, mais au moins n'a-t-elle pas eu la malchance d'être mal connue.

L'indifférence est encore préférable à une telle „propagande".

Il faut que le lecteur français soit prévenu.

DEUXIÈME CONCERT DE CHAMBRE DE LA PHILHARMONIQUE DE BERLIN. WILHELM KEMPFF. GEORGES GEORGESCO

Le second concert donné par la Philharmonique de Berlin, le 12 mars, nous a fait revivre les émotions du premier concert, dont nous avons déjà parlé dans notre précédente chronique.

Nous avons essayé de définir la semaine passée les qualités techniques du petit orchestre dirigé par M. Hans von Benda et nous n'avons pas l'intention de répéter maintenant cet examen. Il suffit de dire que le second concert a pleinement confirmé notre satisfaction. Nous avons retrouvé la même prévision, la même sûreté, la même maîtrise. Nous avons de nouveau constaté et admiré la bonne qualité des instruments et surtout la clarté transparente des cordes, qui dans la suite pour orchestre de Corelli nous a valu une exécution merveilleuse, d'une précision métallique et en même temps d'une souplesse de soie. On voudrait avoir un disque qui puisse fixer et maintenir ce petit chef-d'œuvre d'exactitude d'un manque de sensibilité musicale.

Nous ne dirons par la même chose pour le Concerto pour violon et orchestre en ré majeur *de Mozart, la pièce de beaucoup la plus belle du programme, mais dont l'exécution nous a déçus. Ce n'est pas M. von Benda qui est responsable de cette légère déception. Deux jours plus tôt, en dirigeant la* Symphonie en sol mineur, *il s'était montré un excellent interprète de Mozart. Si le* Concerto en ré majeur *ne nous a pas donné la même satisfaction, ce fut à cause du soliste. M. Erich Röhn est un violoniste qui ne dépasse pas les problèmes strictement techniques de son instrument. Est-ce à cause de sa jeunesse (car M. Röhn est en effet très jeune)? Est-ce à cause d'un manque de sensibilité musicale?*

Ce qui est certain c'est que ce Concerto en ré majeur, *dont certaines pages sont de la plus suave, de la plus douce inspiration mozartienne (quelle pureté,* *quelle tristesse spirituelle dans l'Adagio!), fut joué samedi soir avec une pointe exagérée de froideur, pour ne pas dire de sécheresse.*

Par contre, les Danses antiques *de Respighi et la cinquième symphonie de Schubert eurent le bonheur d'être jouées avec la même vivacité souriante, le même délicieux esprit qui font le charme de l'orchestre berlinois, si peu prussien dans sa délicatesse.*

*

De retour à Bucarest, après une tournée dans les capitales de l'Europe, M. Georges Georgesco fut salué avant-hier soir par un public nombreux, qui voulut probablement lui témoigner ainsi sa reconnaissance, pour les services que ce dirigeur vient de rendre à la bonne renommée du pays, en récoltant des succès très honorables à Rome, à Paris, à Berlin et à Budapest.

Espérons que ce voyage a donné à M. Georgesco la possibilité de prendre contact avec le mouvement musical étranger, avec les jeunes milieux de la musique européenne, avec les nouveaux compositeurs et les nouvelles œuvres, qui depuis quelque temps ont changé le paysage artistique du continent.

À Rome et à Paris, M. Georgesco a eu l'occasion de se rendre compte de l'effervescence créatrice qui domine dans ces deux centres, l'activité musicale actuelle. Rien qu'en lisant, dans les journaux français et italiens, les programmes des concerts symphoniques, nous pouvons constater, d'après le grand nombre des premières auditions, *quel renouvellement et quel effort de jeunesse marque la vie musicale d'aujourd'hui.*

M. Georgesco a eu la chance de pouvoir connaître personnellement cette atmosphère de stimulation et de jeunesse. Comme il ne manque ni de générosité, ni de curiosité intellectuelle, espérons qu'il voudra bien imprimer à l'activité de la Philharmonique de Bucarest quelque chose du rythme vivant qu'il a constaté ailleurs. Il est grand temps qu'un souffle nouveau anime le répertoire vieilli de la Philharmonique et fasse revivre la foi de l'orchestre et la confiance du public.

Pour commencer, le choix du programme que M. Georgesco dirigea ce jeudi ne fut pas trop heureux. Après ce long voyage à travers l'Europe, le directeur général de la Philharmonique, au lieu de nous présenter une des découvertes qu'il a certainement faites pendant son absence, se contenta de recourir à son vieux répertoire et de diriger deux de ses pièces les plus familières: le poème symphonique Don Juan *de Richard Strauss et la première symphonie de Brahms. L'orchestre les a exécutées comme d'habitude, correctement; le public les a entendues comme d'habitude, avec résignation.*

La seule consolation offerte par le programme de la soirée, ce fut le Concerto pour piano et orchestre *de Schumann, joué par notre vieille connaissance M. Wilhelm Kempff.*

Le voilà de nouveau parmi nous ce pianiste, dont la tenue pittoresque, les gestes trop expressifs, le regard malicieux, la mimique exagérée et légèrement cabotine ne réussissent pas de nous faire oublier son *remarquable sens musical, son lyrisme admirable, sa sincérité de poète, M. Kempff n'a pas la vigueur d'un Backhaus, il n'a non plus la fermeté d'un Rubinstein, mais il est un musicien trop sensible, trop fin, pour ne pas dépasser toute imprécision technique.*

Il a joué le concerto de Schumann avec une aisance, une grâce, une finesse, qui répondaient parfaitement à la beauté de l'œuvre.

KREUTZBERG

Faut-il que le succès soit enivrant pour qu'un artiste de la valeur de Kreutzberg cède à son appel? Ce grand danseur nous fait l'impression de vouloir conquérir à tout prix le public – et à cette fin, il n'hésite pas de lui faire certaines concessions regrettables.

Nous avons remarqué l'année passée déjà, lors du premier récital donné par M. Kreutzberg, qu'il y avait dans sa danse un côté burlesque mi-fantaisiste, mi-satyrique. C'est le côté que généralement le public comprend mieux, parce qu'il comprend toujours mieux la caricature, et parce qu'il préfère toujours ce qui le fait rire à ce qui l'oblige de penser.

Il faut qu'un artiste ait du courage et peut-être même de l'héroïsme, pour qu'il refuse l'adhésion de son public et pour qu'il résiste à la puissante pression morale de ses applaudissements. Ce courage, M. Harald Kreutzberg ne l'a pas ou ne veut pas l'avoir. Puisque le public préfère les éléments d'humour de sa *danse, l'artiste insiste et souligne ces éléments. Aussi le programme du récital donné hier soir au Théâtre Regina Maria fut dominé par les pièces faciles et divertissantes. Par sympathie ou peut-être par mépris pour le goût du public, le danseur lui offre ce qu'il y a de plus „cocasse" dans son répertoire.*

Nous n'avons pourtant pas le droit de nous méprendre. Kreutzberg reste un très grand artiste et un admirable poète, même dans ses danses les plus faciles. Cette facilité est trompeuse. Le public qui s'amuse à regarder les farces de Till Eulenspiegel *ne reconnaît peut-être pas dans cette étonnante silhouette de clown un personnage du vieux Bruegel. Ce diable boiteux, ce vagabond facétieux, Kreutzberg le réalise avec une variété expressive, avec une intelligence dramatique extraordinaire. Il paraît réellement détaché d'un tableau de Bruegel, ce qui donne à l'apparente grossièreté comique de la danse une signification de grand art.*

Hélas! pour flatter le goût du public qui ne voyait que la pantomime et la force, M. Kreutzberg s'est vu obligé de finir cette danse avec un „Quatsch" final, qui provoqua naturellement la gaieté de la salle, mais qui compromit en même temps le style de la danse lui donnant avec brutalité un air inutilement trivial. Remarquons que ce final n'existait pas l'année passée et déplorons ce changement inattendu. M. Kreutzberg paye cher ses triomphes, s'il est décidé de les obtenir à ce prix-là.

Nous le disons avec le plus grand regret, car nous considérons ce danseur un très grand artiste, qui n'a pas le droit de renoncer à l'orgueil de son art.

DOUĂ DUZINI DE TRANDAFIRI

Cronicarul teatral care îşi scrie cronica 24 ore după spectacol e de invidiat. La această scurtă depărtare, seara de teatru din ajun merită oboseala unui articol. O premieră este cel puţin un fapt de actualitate şi, măcar cu acest titlu, poate fi consemnată într-o rubrică de ziar a doua zi după ce a avut loc.

A doua zi, da. Dar treizeci de zile mai târziu?

E un exces de memorie pe care puţine spectacole îl merită şi pe care – mai ales – puţine îl suportă.

O cronică dramatică lunară este în mod fatal injustă. Ea e obligată să aibe exigenţe deplasate. Ea se serveşte de o unitate de măsură ce depăşeşte ambiţiile teatrului nostru care, trăind de la zi la zi, de azi pe mîine, nu poate fi judecat de la lună la lună.

Fără de voia noastră, prin simplul fapt că prezenta cronică apare lunar, suntem obligaţi să căutăm într-un spectacol de teatru elementele sale destul de durabile, destul de rezistente, pentru a putea intra într-un examen critic recapitulativ.

Cronica noastră are un caracter obligatoriu de bilanţ, de socoteală lunară, şi acest lucru constituie prin sine însuşi o nedreptate.

Îi cerem prea mult teatrului nostru, judecându-l eu criterii mensuale.

Îi cerem mai mult decât ne poate da. Ii cerem un suflu mai larg decât respiraţia sa normală îi permite să aibă.

Poate de aceea, privind înapoi spre ceea ce teatrul bucureştean ne-a oferit de la ultima noastră cronică până la cea de faţă, totul ni se pare atât de derizoriu.

Au fost cinci premiere. La ultima (*Răzbunarea lui Demostene*), n-am fost, căci ar fi trebuit pentru aceasta să renunţăm la un concert, şi e o renunţare pe care nu o vom consimţi niciodată teatrului.

Dar celelalte patru ajung pentru a schiţa activitatea teatrală a lunii trecute.

Seri mai mult sau mai puţin amuzante, nici una din aceste premiere nu întrece limitele unui spectacol obişnuit. Nici o piesă remarcabilă, nici un efort regizoral interesant, nici o mare creaţie actoricească, nimic în sfârşit care să ridice o clipă măcar teatrul dincolo de cenuşia lui existenţă.

Dacă vă plimbaţi prin expoziţiile de pictură, veţi găsi un nume nou, o culoare neaşteptată, un desen surprinzător. Dacă intraţi într-o librărie, veţi descoperi o carte, sau cel puţin un vers, care să aducă în această nouă primăvară, un elan, o emoţie.

Dacă vă duceţi la concerte, veţi afla o primă audiţie, un solist, un dirijor, ceva, în sfârşit, care să vă răscumpere timpul şi să vă răsplătească aşteptarea.

Singur teatrul trenează cu vechile lui deprinderi, undeva, la periferia artei.

Două duzini de trandafiri, comedia pe care o joacă d. Iancovescu la Teatrul Modern, este un perfect exemplu de piesă făcută din nimic.

Pornind de la un simplu incident de farsă (un buchet de flori destinat unei femei, este primit de altă femeie), autorul construieşte cu mare virtuozitate trei acte foarte bine susţinute.

E un adevărat tur de forţă. (De altfel inferioritatea intelectuală a teatrului în genere, este tocmai faptul că trăieşte din „tururi de forţă”).

Deşi italian, d. Aldo de Benedetti, autor descoperit, impus şi remaniat la noi de d. Iancovescu, are o adevărată uşurinţă pariziană de a conduce cu viociune şi intimitate un dialog.

Foarte ingenios, d-sa ştie să dea unei teme tipic bulevardiere, un aspect de „problemă psihologică”.

În fond comedia sa nu este altceva decât o piesă de triunghi, în care însă – printr-o abilitate într-adevăr amuzantă – rolul bărbatului şi rolul amantului, sunt jucate de aceeaşi persoană.

Este la mijloc un fel de pirandelism de gradul al doilea, un pirandelism care are bunul gust de a nu-şi lua prea în serios propria lui „profunzime”.

E o glumă bine făcută, dovedind multă dexteritate şi o dispoziţie naturală, nesilită pentru jocul replicei. E un scheci scris şi jucat spiritual.

Dar cât de sărac trebuie să fie teatrul, sau cât de facil, pentru ca atâta lucru să fie de ajuns!

RĂMÂNEM PRIETENI

Citisem mai de mult piesa d-lui Henri Jeanson, *Amis comme avant* (în traducere românească *Rămânem prieteni*), şi observasem încă de la lectură, pe de o parte, subtilităţile ei de detaliu, pe de altă parte, ezitările ei de construcţie.

Era o piesă de teatru rău făcută, dar excelent scrisă. Multă fineţe în trăsăturile mici, o delicată înţelegere a oamenilor, un suflu de poezie ce trecea prin acţiunea cam greoaie, cam împiedicată a dramei. Totul se mişca greu în linii mari, dar era salvat prin delicateţa nuanţelor.

Pe scenă s-a întâmplat ceea ce se întâmplă aproape totdeauna: spectacolul a ucis nuanţele şi a îngroşat erorile. Teatrul e un instrument care nu înregistrează decât ceea ce este apăsat, excesiv, categoric. Jumătăţile de ton, jumătăţile de lumină îi scapă.

E o artă de procedee sumare, violent sugestive. Sub focul reflectoarelor, nuanţele se şterg, devin palide, pier.

Din piesa d-lui Jeanson, spectacolul realizat la Teatrul Liber a subliniat mai ales ceea ce se cheamă „momentele tari”.

În actul al doilea este o puternică scenă de conflict, în actul al treilea o scenă de aceeaşi putere. Amândouă sunt scrise în cel mai vechi stil Bataille-Bernstein. gunt scene de lovitură, care se termină invariabil, ca un mic *match* de box, cu o victorie şi o înfrângere. Totul e palpitant şi fals – adică teatral.

Aici, regizorul a apăsat cât a putut pedala, exagerând greşeala textului. În schimb, actul prim, care este un act de atmosferă, nu unul de lovitură, un act de observaţie minuţioasă şi discretă (cel puţin în măsura în care teatrul poate fi discret), acest act prim a fost cu totul sacrificat. Când nu poate opera cu culori vii şi trăsături nete, când trebuie mai mult să sugereze, decât să exprime, spectacolul devine cenuşiu şi amorf. S-ar zice că între inexpresiv şi strigător, altă posibilitate nu este.

GLUMELE DESTINULUI

Dacă cu resursele literare de care dispune, d. I. C. Aslan, în loc să scrie o piesă, ar fi scris un roman, e de la sine înţeles că d-sa n-ar fi putut să reţină nici un moment atenţia criticii.

Literatura românească a depăşit din fericire de mult nivelul unei opere ca *Glumele destinului*. Teatrul românesc în schimb se află încă la această etapă.

Orice judecată critică despre inocenta farsă jucată la Studio, ar fi exagerată. Să spunem cel mult că atâta timp cât teatrul nostru mai are nevoie de asemenea piese, e totuşi preferabil să i le ceară d-lui Aslan, decât să le împrumute de la d-nii Arnold şi Bach.

Publicul de la premieră a râs şi a aplaudat zgomotos. E oare acelaşi public pentru care scrie Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu şi Camil Petrescu?

Întrebarea e mai melanconică decât s-ar putea crede. Să fie oare teatrul într-adevăr un lucru atât de inferior, încât tot ceea ce este exigenţă elementară în orice altă artă, devine aici ideal nerealizabil?

Succesele în teatru sunt mecanice, previzibile, automate. Când pe un colonel ramolit îl cheamă Termopile, şi când pe nevastă-sa o cheamă Olimpia, când această cucoană Olimpia îl ţine la papuc pe domnul Termopile – e absolut sigur că publicul va râde.

Siguranţa unui asemenea procedeu este desigur umilitoare, dar şi primejdioasă. E foarte greu ca un autor, care are la îndemână asemenea efecte cu rezultat verificat, să nu uzeze de ele.

Dacă acest autor e d. Aslan, nu avem nimic de obiectat, dar se întâmplă uneori ca scriitori dintre cei mai talentaţi să cadă victime acestor procedee uşoare.

E greu să găseşti o comedie originală în care să nu-şi facă apariţia acelaşi invariabil cuplu comic: o cucoană voluntară şi un bărbat ramolit, la papuc.

Când acum doi ani, am aplaudat la Teatrul Naţional, admirabila *Veste Bună* a d-lui Mircea Ştefănescu, a trebuit totuşi să regretăm că nici d-sa nu se dispensa de acest prea uşor procedeu.

Poate că asta face parte din fatalităţile teatrului. Poate o anumită lipsă voluntară de gust este strict indispensabilă în această materie.

Jules Renard nota odată în teribilul său jurnal: „*Oui, le goût que j'ai d'une certaine médiocrité me servira au théâtre*”.

MADAME SANS GÊNE

„Madame Sans Gêne” a fost jucată prima oară în anul în care apăreau primele versuri ale lui Mallarmé.

În acelaşi moment, muzica franceză îl avea pe Debussy, pictura pe Renoir şi Manet, romanul pe

Huysmans. Tot ce le putea opune mai bun teatrul era... Victorien Sardou.

Vedeţi? A fost aproape totdeauna între teatru şi celelalte arte un grav decalaj.

Nu e greu de spus de ce. Teatrul e prea aproape de public, pentru a îndrăzni să nu-i placă. Iar pentru a-i plăcea, e gata să recurgă la orice.

Cu această remarcă prealabilă, să observăm totuşi că *Madame Sans Gêne* rezistă încă, după 45 de ani.

Sardou nu e nici poet, nici psiholog, nici artist: e însă un om de meserie şi ştie să scrie teatru cu antren, cu vivacitate, dar şi cu stăpânire. Piesa sa e o bună maşinărie, care funcţionează perfect. Fiecare efect trece rampa şi ajunge la public.

E o piesă din familia Labiche, Meilhac şi Halévy, mărci de teatru solide, la care un repertoriu dezorientat poate reveni oricând, cu încredere.

Renunţăm a face observaţii speciale pentru interpreţii fiecăruia din spectacolele de care ne-am ocupat mai sus.

O remarcă de ordin general ajunge. Teatrul se joacă la noi cu multă tragere de inimă, dar nediferenţiat, fără nuanţe, fără preciziune. Succese actoriceşti demne de luat în seamă există, dar ele sunt individuale, risipite şi, de cele mai multe ori, nesusţinute de la un capăt la altul al unui rol.

De curând, am ascultat la Filarmonică o simfonie de Haydn, dirijată de d. Massini. Viorile nu aveau transparenţă, violoncelele erau parcă noduroase, oboiul era surd. Fiecare din executanţi îşi citea conştiincios notele din faţă, dar Haydn nu era nicăieri.

Cam aşa se joacă teatru...

APRÈS L'ANSCHLUSS

La brusque disparition politique de l'Autriche n'est plus à l'ordre du jour. C'est un événement déjà inactuel. On n'en parle presque plus. Regardez la nouvelle carte l'Europe – dernière édition, mars 1938 – et il vous sera difficile de discerner dans le Grand Reich la trace des frontières qui viennent d'être anéanties.

Politiquement, les choses se sont passées avec une rapidité extrême. Il reste à savoir si le procès historique de l'Anschluss en sera plus lent, plus difficile et plus délicat dans les autres domaines que celui de la politique.

Si l'on croit, si l'on peut croire, que l'existence d'un pays n'est qu'une simple abstraction, alors il n'y a aucune difficulté de le voir aboli, du jour au lendemain. Mais si cette existence a un sens plus profond, si les forces qui font vivre un pays ne sont pas des simples conventions et si elles répondent à quelque chose d'organique et d'intime, la disparition d'un État n'est pas moins incompréhensible que l'idée même de la mort.

Ceux qui croient que l'histoire est régie uniquement par ses forces matérielles et mécaniques n'auront sans doute aucune peine à comprendre que l'Autriche soit disparue, dès qu'elle a perdu ses frontières.

Mais si l'on refuse de croire que l'histoire est une simple succession d'accidents plus ou moins durables, si on estime que la marche de l'histoire a un sens, si on croit que l'enchaînement des événements *n'est pas complètement aveugle, si on distingue enfin dans l'histoire humaine un certain esprit, le dernier drame qui s'est passé au centre de l'Europe devient moins simple.*

L'Autriche a perdu se frontières. A-t-elle perdu en même temps son individualité morale ? A-t-elle définitivement perdu son propre génie?

Personne ne peut nier qu'il y a toujours eu, non seulement en Europe, mais au sein même de la communauté allemande, un visage distinct de l'Autriche. Ce ne furent ni son prestige politique, ni sa force militaire, ni ses possibilités économiques, qui firent que l'Autriche pût garder à travers les siècles son individualité. Au-delà de tous ces éléments matériels de son histoire, il y a toujours eu un esprit autrichien, une sensibilité, un style, qui constituent un chapitre spécial dans la culture européenne.

Cette Autriche ne gardera-t-elle pas ses traits particuliers, sa vocation particulière, dans l'ensemble du Reich? Souhaitons-le pour la diversité de l'esprit allemand et pour la richesse spirituelle du monde.

BACH INTERPRÉTÉ PAR WILHELM KEMPFF. UN FESTIVAL BRAHMS À LA PHILHARMONIQUE. GINETTE NEVEU

Un grand artiste est un législateur. Il vous impose sa vérité. Il vous oblige de voir les choses selon sa façon, de les concevoir, de les sentir, et il vous interdit d'imaginer toute autre possibilité.

M. Kempff nous a-t-il présenté, dans son récital du 26 mars, le vrai visage, le seul visage de Jéan Sébastien Bach? Je me le demande à présent en écrivant cette chronique; je ne me le demandais pas samedi passé, pendant le concert. Tout y était clair, simple, d'une tranquille beauté, qui rendait impossible le moindre doute, la moindre hésitation. Un seul Bach était possible: celui que M. Kempff nous offrait, comme s'il nous eût offert l'évidence même. Et pourtant, sa manière de jouer est tellement différente de la manière d'un Gieseking ou d'un Backhaus, qui eux aussi nous ont tant de fois donné la certitude de nous révéler le véritable style de la musique de Bach.

Où est la vérité? Dans l'apparente froideur de Gieseking? Dans la sévérité de Backhaus? Dans la finesse souriante de Kempff? Qui peut le dire?

Le jeu de Kempff a une certaine nonchalance qui peut paraître en principe impropre pour saisir et exprimer le style d'une pièce de Bach. Aussi j'avoue que ce ne fut pas sans une légère crainte que j'avais attendu son dernier récital, entièrement dédie au grand maître.

Mais la nonchalance de Kempff est trompeuse. Ce pianiste, qui nous donne toujours l'impression d'improviser, n'a pas oublié son métier d'organiste. Il a une fermeté qui dépasse de beaucoup ses petits jeux amusants, son goût pour les détails, pour les ornements, pour les „petits riens". Quand il le veut, son jeu devient grave, sans rien perdre de sa luminosité, sans rien perdre de sa poésie intime.

Si on osait faire une objection (mais a-t-on le droit de la faire, quand il s'agit d'un tel artiste?), on dirait peut-être que M. Kempff joue quand même avec un peu trop d'intimité, une musique qui exige un certain éloignement objectif. Enesco ou Casals nous donnent toujours, quand ils jouent du Bach, un sentiment de détachement personnel, qui ne réduit aucunement l'émotion et la rend au contraire plus grave, plus profonde.

Ce détachement, cette distance rigoureuse entre l'interprète et l'œuvre, nous ne les trouvons pas chez M. Kempff. Peut-on le lui reprocher? Certes, non. La noblesse de son art ne fait pas de doute. Nous ne pouvons qu'accepter avec soumission, avec reconnaissance ce nouveau visage de la musique, qui se défend aussi bien que l'autre.

Le programme du récital de M. Kempff donnait à la soirée du 26 mars le caractère d'un grand événement musical. Ce fut une des plus belles séances de musique qu'on nous a données à Bucarest.

À la Toccata et à la Fugue en sol mineur, *aux deux préludes et fugues inscrits dans la première partie du programme, M. Kempff ajouta une aubade et une gavotte de la suite anglaise. La seconde partie du programme nous apporta les admirables* Variations Goldberg, *œuvre si sûrement exécutée, que sa simple présence dans le programme d'un concert suffit pour en faire un événement.*

*

Le mois de mars aura été la saison de Brahms. Après la première symphonie dirigée l'autre jeudi par M. Georgesco, en voici la troisième dirigée avant-hier *soir par M. Perlea. Comme Mlle Ginette Neveu, la soliste de la soirée, devait jouer le* Concerto pour violon et orchestre *du même compositeur, rien de plus facile que d'ajouter deux ouvertures (l'*Ouverture Tragique *et l'*Ouverture Académique*) et d'organiser ainsi un „festival Brahms". Même si on n'est pas un partisan absolu de Brahms, on ne doit pas regretter cet excès.*

Les programmes de la Philharmonique pèchent le plus souvent par manque de cohésion. On y voit, réunies dans le cadre du même concert, les plus disparates, les moins compatibles. Il est de beaucoup préférable que le programme d'un concert ait une ligne directrice, un sens précis, un style unitaire.

M. Perlea dirige Brahms avec amour. Si d'habitude il est plutôt froid et méticuleux, quand il dirigé une œuvre de Brahms, il y met une conviction, un élan, une force qui réussissent d'animer l'orchestre et de conquérir l'auditoire. Que cette troisième symphonie exécutée ce jeudi fut loin de la première symphonie dirigée la semaine passée, avec tant de fatigue, avec si peu d'expression, avec une [...][1] indifférence!

Mais la grande surprise de la soirée, c'est Mlle Ginette Neveu qui nous la procura. Elle joua le Concerto pour violon *de Brahms d'une façon absolument remarquable. L'archet de cette jeune violoniste française est d'une sûreté étonnante. Mais sa maîtrise technique est dépassée par sa sensibilité musicale, si riche, si spontanée, si généreuse, qu'elle réussit d'égaler le souvenir des meilleurs violonistes,*

---

[1] În text apare, probabil dintr-o greşeală de tipar, „simor-".

que nous avons entendus interpréter le même concerto.

D'un lyrique vibrant, d'une fraîcheur qui nous charme, d'une émotion qui se communique directement au public, le talent de Mlle Ginette Neveu nous donne le droit de saluer cette jeune violoniste, non pas comme une promesse que le temps pourra ou non confirmer, mais comme une artiste destinée dès à présent à la plus pure et à la plus noble carrière musicale.

BOB BULGARU

Son nom était peu connu, son œuvre l'était encore moins.

Ce jeune peintre est mort avant d'avoir pu nous transmettre son message. Qu'il ait eu un message personnel à faire valoir, ceux qui l'ont connu n'ont pas le droit d'en douter. À son âge, il n'avait pas encore réussi d'organiser une exposition. Il travaillait beaucoup, mais il n'était pas pressé de montrer les fruits de ce travail. Je crois qu'il y avait dans ce refus un signe plutôt de confiance que de timidité.

Bob Bulgaru avait le sentiment de pouvoir attendre. Sa jeunesse, sa santé lui donnaient ce droit. Il est mort, hélas!, de la façon la plus atroce, d'une terrible maladie dont rien ne trahissait la sourde présence, dans ce robuste jeune homme qui gardait je ne sais quelle tranquillité physique, un peu lourde, de *beau paysan. Il paraît que ses amis sont décidés de réunir les tableaux et les dessins de Bob Bulgaru et d'organiser une exposition de son œuvre.*

Est-il quelque chose de plus poignant que le livre posthume d'un jeune poète, que l'exposition posthume d'un jeune peintre? Il faut y lire, il faut y déchiffrer le message mystérieux de la mort.

Je ne connais que deux ou trois tableaux de Bulgaru, mais, par contre, j'ai eu l'occasion de mieux connaître ses dessins. Il avait une préférence marquée pour le portrait. Cette préférence exprimait, je crois, une certaine joie de connaître les gens, une grande force de sympathie humaine, qui cherchait dans un visage, dans un regard, un signe d'amitié, une preuve de solidarité.

Le dessin de Bulgaru était d'une apparente simplicité, qui ne le rendait pas moins sensible, ni moins délicat. Une certaine précision minutieuse, qui marquait les nuances et les détails, nous laissait reconnaître ses grands dons d'observateur. Son dessin était clair, décidé, juste, très ferme, mais il ne manquait nullement de finesse. Sans doute, ce ne sont pas ces dessins épars qui nous feront comprendre toutes les qualités de Bulgaru. L'exposition qu'on prépare nous aidera mieux à connaître son talent, sa sensibilité, ses émouvants projets d'avenir que la mort a pour toujours éteints.

Dans une génération de jeunes gens pressés, hardis, agités – cette génération des „moins de trente ans", si turbulente, si impatiente de vaincre et de s'affirmer – Bob Bulgaru était d'une étonnante modestie.

Presque tous ses camarades d'âge – peintres, écrivains, journalistes – montraient une sorte d'impatience juvénile, sympathique, mais un peu trop agressive, de publier, d'exposer, de se faire valoir.

Bob Bulgaru n'avait pas cette hâte d'arriver. Il aimait son métier qu'il voulait conquérir avant de conquérir le succès.

Il attendait avec une parfaite modestie, avec une calme confiance N'est-il pas douloureux de savoir maintenant que cette attente c'était l'attente de la mort?

ADRIAN MANIU

Le grand prix national de littérature, qu'on vient de décerner à M. Adrian Maniu, n'est autre chose que le juste couronnement d'une carrière littéraire très riche et pourtant très modeste.

Poète, auteur dramatique, nouvelliste, critique d'art, journaliste, cet écrivain n'a pas encore gagné dans la conscience du grand public la place qui lui est due. Par contre, la critique littéraire a toujours affirmé la valeur exceptionnelle de son œuvre. Si cette œuvre n'a pas réussi de se faire mieux connaître, si les livres de M. Maniu n'ont jamais eu le privilège des gros tirages ni celui de la bruyante publicité, c'est parce qu'elle a partagé l'inévitable sort de la poésie.

Même dans ses pièces de théâtre, même dans ses livres de prose, dans ses nouvelles et dans ses *essais critiques, M. Maniu est resté avant tout un poète. Il y a quelque chose de solitaire et d’orgueilleux dans sa tenue littéraire, dont la sévérité de style marque au fond une idée très haute de l’art et de l’artiste.*

À ses débuts, M. Adrian Maniu fut un poète d’avant-garde. Ses premiers poèmes apportèrent avant la guerre un accent nouveau, qui rompait avec toutes les tranquilles habitudes littéraires de l’époque. Une ironie amère (qui venait peut-être un peu de Laforgue) déroutait le lecteur de ces vers dont la tristesse et la grâce étaient parfois brusquement brisées par une sorte de grimace volontaire, exprimée par l’image la plus brusque, par la liberté de style la plus inattendue.

Poésie étrange, qui réprimait ses propres élans lyriques, qui fuyait sa propre sincérité, qui craignait les effusions sentimentales et leur opposait un sourire méfiant, la poésie de M. Maniu fut considérée au début comme une des manifestations les plus hermétiques de ce qu’on nommait dans le temps, avec un terme abusif, le „symbolisme” roumain.

Mais ce symboliste était destiné à devenir un des poètes les plus attachés à la tradition, un des écrivains les plus sensibles au génie de la race et à l’esprit du folklore.

Le premier livre publié par M. Adrían Maniu après la guerre avait un titre plein de signification, comme un aveu, comme une profession de foi: Auprès de la terre *(*Lângă pământ*). C’est en effet un véritable „retour à la terre” qu’on pouvait déchiffrer dans les nouveaux poèmes de M. Maniu: une grande simplicité* *de style, un renouvellement d'inspiration, devenue plus grave et plus sereine, un sens naturel du paysage, un sentiment profond du mystère de la terre, de sa fécondité, de ses saisons, de ses miracles. Ce livre fut décisif pour l'orientation de M. Maniu et pour la direction ultérieure de son œuvre.*

*Rien ne rappellera plus ses débuts. Le symboliste d'autrefois sera désormais un traditionaliste convaincu. Il écrira pour le théâtre un beau poème dramatique, d'inspiration folklorique (*Les loups d'airain*) et il écrira, un peu plus tard, un livre de poésie dédié aux beautés de la terre roumaine (*Mon pays*), et ces deux ouvrages donneront à la nouvelle orientation littéraire de M. Maniu une valeur de position idéologique.*

Au service de cette œuvre, si variée, si complexe, un grand talent littéraire, un admirable sens de la langue et de ses ressources, une sensibilité nuancée et personnelle, furent constamment les qualités du poète qui vient d'être couronné.

LE RÉCITAL GINETTE NEVEU. BACKHAUS ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE GEORGES GEORGESCO

Après avoir joué avec beaucoup de conviction et beaucoup d'élan, comme soliste de la Philharmonique, le Concerto pour violon et orchestre *de Brahms, dont nous avons déjà parlé dans notre chronique précédente, Mlle Ginette Neveu aborda deux jours plus tard, au* *cours du récital organisé le 2 avril, à la Salle Dalles, par l'Institut Français des Hautes Études, un programme assez différent, qui lui donnait la possibilité de faire valoir la souplesse et la variété de son talent.*

Ce qui avait été frappant dans l'interprétation du concerto de Brahms, ce fut la chaleur, le lyrisme, la poésie, dont cette jeune violoniste avait joué une œuvre qui rien que par ses difficultés d'ordre technique aurait pu l'intimider.

Passant de Brahms à Bach et à Mozart, Mlle Ginette Neveu nous montre un autre visage de son talent. Sans rien perdre de sa délicate sensibilité musicale, la jeune interprète sut jouer avec la sobriété nécessaire une Chaconne *de Bach, qui était si loin du romantisme expansif et un peu trop „chantant" du concerto de Brahms. Sans aucune raideur, mais avec une précision et une retenue remarquables, Mlles Neveu marqua ce difficile passage d'un style à l'autre. Si la jeunesse ne se trouve pas dans son „climat" le plus favorable quand il s'agit de Bach, elle redevient une qualité irremplaçable, dès que nous passons de Bach à Mozart.*

Ni la maîtrise technique, ni l'expérience, ni la virtuosité ne peuvent remplacer la fraîcheur de sentiment, l'ingénuité, la grâce naturelle qu'il faut avoir pour bien jouer Mozart. Cette ingénuité Mlle Ginette Neveu la possède tout naturellement, sans effort, sans recherche. C'est la qualité émouvante de cette jeune artiste dont le bel avenir musical ne fait pas de doute.

*

M. Wilhelm Backhaus succède à M. Kempff trop peu de temps après le départ de celui-ci pour *qu'une comparaison entre ces deux pianistes allemands ne s'impose d'elle-même. Il est vain d'opposer une manière de jouer à une autre manière; il est vain de refuser une conception musicale au nom d'une conception différente.*

Dès que la qualité d'un artiste dépasse un certain niveau, toute manière de comprendre et d'interpréter la musique est légitime. On peut lui accorder ou non son adhésion: on n'a pas le droit de la contester.

Nous ne nous servirons donc pas de M. Backhaus pour „réfuter" M. Kempff. Nous voulons tout simplement nous servir de la coïncidence qui les a fait venir presque en même temps à Bucarest, afin de mieux définir les traits distinctifs de ces deux pianistes.

Nous avons souvent eu l'occasion de remarquer la nuance d'improvisation du jeu de M. Kempff. Ce jeu est tellement léger, tellement libre, qu'il paraît éluder le texte. Il nous fait l'impression de broder plus ou moins en marge de l'œuvre interprétée, dont il se détache avec je ne sais quelle insouciance spirituelle.

Par contre, le jeu de M. Backhaus est plutôt dépouillé. Sa simplicité est presque linéaire. On ne retrouve plus le sourire ironique de M. Kempff, ni la cordialité communicative de son jeu. On sent tout de suite, dès les premiers accords, qu'on est entré dans un pays musical plus grave, plus solennel qui ne vous interdit peut-être pas le rêve, mais vous invite avant tout à la méditation. M. Backhaus nous aide à comprendre l'idée de rigueur comme principe *supérieur d'art. Son jeu est vraiment rigoureux, mais non pas seulement du point de vue de la technique et de la précision, mais aussi du point de vue de l'esprit. À la rigueur de la technique correspond une austérité spirituelle de la conception musicale.*

Ce qui est miraculeux chez cet artiste c'est que l'austérité de son jeu n'entraîne aucune froideur. Il n'a pas sans doute le mouvement expansif de Kempff, il n'a pas la „volubilité" de Kempff, mais ceci ne l'empêche pas de nous émouvoir. La sensibilité de Bakhaus est plus virile, ses émotions sont moins manifestes, son accent lyrique est plus retenu, plus intérieur. Il est poète à force de ne pas vouloir le paraître. Plus il est sobre, plus son émotion nous paraît vraie. Rien ne trouble sa solitude devant le piano.

Nous avons assez souvent entendu le Concerto en mi bémol majeur *de Beethoven (Kempff lui-même l'a joué deux fois à Bucarest), mais il nous fut difficile avant-hier soir d'évoquer nos souvenirs: la présence de Backhaus les dépassait, en nous imposant une interprétation d'une simplicité et d'une profondeur égales.*

Sous la direction de M. Georges Georgesco, la Philharmonique a eu la tâche d'accompagner le soliste et elle l'a fait avec une discrétion et une intelligence qu'il faut louer sans réserve.

Le risque des œuvres trop souvent jouées c'est d'arriver à une sorte de cliché mécanique, qui exclut toute nuance, toute expressivité vivante. Ce fut justement tant de fois le cas de ce cinquième concerto pour piano, et ce fut également d'innombrables fois le *cas de la cinquième symphonie, qu'on nous donnait souvent avec un manque de couleur, avec une indifférence écrasante d'ennui et d'inutilité.*

Rendons à M. Georgesco la justice de reconnaître qu'il a mis par contre, au cours de ce dernier concert symphonique, une foi et une conviction, qu'il a réussi de transmettre à l'orchestre et de communiquer au public, de telle sorte que la présence de Beethoven fut réelle pendant toute la soirée.

Y a-t-il un plus grand éloge possible?

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU

Il y avait un temps où la grandeur de cette œuvre nous intimidait. Nulle part la musique de Jean Sebastien Bach ne nous semblait plus grave, plus sévère, plus solennelle. Nous avions le sentiment de franchir, dès les premières mesures, la porte d'une immense cathédrale. On s'y perdait. On n'osait pas lever la tête. L'architecture de l'œuvre nous semblait écrasante de grandeur. Nous étions émus, mais notre émotion ne se permettait aucun élan, aucune intimité. Il n'y avait pas d'obscurité sous cette immense voûte sonore, mais sa clarté même nous confirmait le sentiment d'un accueil sévère.

Ce ne fut que bien plus tard, après avoir entendu des nombreuses fois l'admirable Passion, *qu'elle commença de nous laisser voir et comprendre ses trésors de grâce et de tendresse.*

Qu'elle est douce la lumière qui baigne cette œuvre! Passée par je ne sais quels mystérieux vitraux, elle arrive jusqu'à nous légère, filtrée, spirituelle, attendrie, caressante.

Ce qui nous paraissait au premier abord sévère devient avec le temps amical et souriant. La détresse de certains accents, le désespoir de certains accords s'adoucissent et se transforment dans une mélancolie céleste qui vous console et vous apporte la paix, le calme et une tristesse pleine de sérénité.

Plus on connaît la Passion selon saint Matthieu *de Bach, plus on l'aime, sans la crainte admirative qu'on éprouve au commencement, mais avec un sentiment progressif de ferveur, de confiance et – peut-on le dire? – de familiarité.*

C'est peut-être la même expérience qu'on éprouve à connaître la cathédrale de Chartre. On est d'abord aveuglé par la grandeur du monument, par le prestige de son passé, par la fierté naturelle de son architecture, par la gravité de ses pierres, par le silence des nombreux siècles, qui y sont incorporés? Mais si on l'approche, si on la regarde de près, on a la révélation de toute la poésie, de toute l'émotion qui se cachent sous le moindre détail, sous la dernière petite pierre.

Nous avons entendu mardi soir à l'Athénée Roumain, une exécution assez mauvaise de la Passion. *Nous essayerons peut-être de noter dans notre prochaine chronique musicale les insuffisances de cette exécution. Mais malgré tous ses défauts, et malgré toutes nos réserves, ce concert n'a pas réussi de compromettre l'inaltérable beauté d'une œuvre qui*

reste sans doute parmi les plus nobles et les plus grandes créations de l'esprit humain.

DESPRE *INIMI CICATRIZATE* CU PRILEJUL UNEI TRADUCERI

Sunt unele cărţi – foarte puţine – la care ţin cu oarecare intoleranţă. De obicei, gustul meu literar este mai mult conciliant. Nu vreau să-l impun cu tot dinadinsul nimănui. Nu caut în literatură partizani. Totuşi, pentru anumiţi autori, pentru anumite opere, mă simt angajat personal, nu numai cu o adeziune critică, oarecum detaşată, dar cu acea pasiune puternică, puţin încăpăţânată, ce ne face să transmitem mai departe, în jurul nostru, cunoaşterea lucrurilor pe care le iubim.

Dintre aceste cărţi, face parte romanul d-lui Blecher, *Inimi cicatrizate*. Venit după un debut literar uluitor, pe care toată lumea îl înregistrase cu atât mai entuziast, cu cât era neaşteptat, acest nou roman nu a izbutit, mi se pare, să menţină toate aprobările pe care le câştigase d. Blecher cu *Întâmplări în irealitatea imediată*. Nu vorbim despre marele public. El a luat cunoştinţă de existenţa literară a noului scriitor, tocmai prin aceste *Inimi cicatrizate*, care fiind un roman propriu-zis, avea mai multe şanse de difuziune decât un jurnal intim, cum erau *Întâmplările*. Critica însă a fost cu romanul d-lui Blecher mai ezitantă, mai nesigură. Câteva rezerve au fost formulate în scris, cu moderaţie de unii şi cu nu ştiu ce iritare agresivă de alţii.

Există în publicistica noastră câţiva franctirori nervoşi, care trag cu puşca lor critică. Ba de la o fereastră, ba de la alta. A-i numi ar fi prea mult. E de ajuns să spunem că nici unul din aceste gloanţe oarbe, trase fără răspundere, la nimereală, n-a lovit cartea, care era cu totul în afară de orizontul ţintaşilor. Dincolo de aceste jocuri polemice, fără consecinţă şi pe care, din singurătatea lui, autorul trebuie să le fi privit cu îngăduinţă, nu rămâne mai puţin impresia că acest roman a deşteptat anumite rezistenţe care, chiar dacă n-au ajuns să se precizeze critic, sunt de luat în seamă, prin simplul fapt că există.

Succesul brusc al d-lui Blecher a fost îngrijorător. Un scriitor de valoarea sa are dreptul la mai multă neînţelegere. Când cineva aduce de la primele pagini un nou mesaj, o nouă simţire, o mare dramă, nimic nu este mai just decât să nu fie înţeles. În bună ordine prima carte a d-lui Blecher ar fi trebuit să fie ori complect nebăgată în seamă, ori violent atacată. Printr-o eroare, printr-o inexplicabilă expresie, această carte a cucerit dimpotrivă numeroase aprobări – atât de numeroase încât îi contraziceau caracterul ei de jurnal al unei singurătăţi, jurnal destinat parcă să fie citit în taină de câţiva oameni care să nu-l uite.

D. Blecher a plătit, la al doilea volum, rapida victorie a celui dintâi. Prudenţele critice, scepticismul care nu se lasă „epatat”, blazarea s-au deşteptat cu întârziere, pentru a compensa excesul primelor entuziasme.

Mi se pare cu totul şcolăresc să comparăm *Inimi cicatrizate* cu *Întâmplări în irealitatea imediată* şi să ne întrebăm care din cele două cărţi e superioară celeilalte. Asemenea jocuri sunt fără adevăr, fără interes şi fără concludenţă.

E adevărat că *Întâmplările* aveau de partea lor surpriza de a ne descoperi din primul moment un scriitor de resurse extraordinare.

Este de asemeni adevărat că *Inimi cicatrizate* ne găseau preveniţi şi că lectura noastră nu mai putea să ne procure sentimentul de descoperire, pe care ni-l comunicase întâiul volum. Totuşi, la a doua sa carte, scriitorul se dovedea capabil nu numai de a păstra intacte primele sale calităţi (printre care, în primul rând, trebuie notată o rară ascuţime de sensibilitate), dar de a pătrunde în alte zone sufleteşti, mai grave, mai complexe, şi de a ni le face cunoscute cu o preciziune analitică extremă. Aceeaşi poezie amară a vieţii, aceeaşi oboseală tragică, acelaşi humor făcut din elemente ingenue şi groteşti, acelaşi realism minuţios contrastând cu acelaşi simţ al fantasticului şi al visului – toate marile calităţi iniţiale se găseau în *Inimi cicatrizate*. Cred doar că li se adăuga de astă dată un efort mai strâns de organizare a materialului, o mai mare stăpânire a mijloacelor de expresie şi o mai sigură conştiinţă de artă.

Întâmplările revelaseră o sensibilitate. *Inimile cicatrizate* ne dădeau un scriitor. Vreau prin aceasta să spun că prima carte putea fi un act de confesiune, în timp ce a doua carte era un act de creaţie.

Nu voi repeta aici tot ce am scris la apariţia romanului. Nu am îndoieli asupra destinelor acestei opere şi sunt convins că o aşteaptă de aici încolo mari victorii.

Cea mai modestă dintre aceste victorii, dar nu şi cea mai puţin mişcătoare, este recenta traducere a romanului d-lui Blecher în idiş. Modestă, pentru că o asemenea traducere nu poate introduce o operă în circuitul literar european. Mişcătoare însă, pentru că deschide cărţii un drum spre o lume sensibilă, spre o largă categorie de cetitori pasionaţi. Nu ştiu şi nici nu am posibilitatea să controlez în ce măsură traducătorul a păstrat în versiunea sa, calităţile de stil ale originalului. Scrisul lui Blecher este în acelaşi timp viguros şi bogat, sever şi totuşi plin de culoare, incisiv şi vibrant de emoţie. Rareori o mai mare sobrietate de expresie s-a aliat cu mai puternice accente tragice. O traducere, în genere, poate găsi echivalentul unui text atât de nuanţat? Şi nu există dificultăţi sporite pentru o traducere în idiş?

Oricare ar fi răspunsul la aceste întrebări, şi chiar dacă romanul ar fi pierdut în traducere preciziunea şi bogăţia lui de stil, *Inimi cicatrizate* e o prea mare operă ca să nu reziste unei asemenea experienţe.

Sunt convins că publicul cetitor, căruia i se adresează cartea recent tradusă, va confirma sentimentul nostru de a ne găsi în faţa unei opere cu destin excepţional.

Undeva, în Polonia sau în Statele Unite, la capătul unui drum ce merge în plin ghetou, un cetitor

necunoscut şi altfel inaccesibil, va primi sfâşietorul mesaj al lui M. Blecher.

LE RÉCITAL BACKHAUS. LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU. *LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR OSWALD KABASTA*

Nous avons assez amplement parlé dans notre chronique précédente de M. Wilhelm Backhaus et de son jeu, et nous ne répéterons donc pas les remarques déjà faites à l'occasion de son premier concert. Contentons-nous d'observer que le récital de cet éminent pianiste confirma notre admiration initiale. Grand interprète de Beethoven, qu'il joue avec une simplicité et une puissance émouvante par sa dignité et sa maîtrise, Backhaus est également admirable quand il aborde Bach. Le Concerto italien *fut joué samedi soir sans l'éclat mozartien qu'on pourrait peut-être mettre en valeur dans cette œuvre, mais avec un sens très précis de la forme et du relief de ce concerto, construit avec tant de perfection et pourtant avec tant de légèreté. Deux sonates de Beethoven (op. 31, nr. 2 et op. 101*[1]*) nous firent retrouver l'accent d'émotion retenue, dont Backhaus avait marqué, deux jours plus tôt, le* Concerto en mi bémol pour piano et orchestre.

Les variations de Brahms sur un thème de Paganini s'adressent plutôt au virtuose qu'au musicien. Le public, généralement sensible à toute

---

[1] În text „op. 34 şi op. 103".

virtuosité, applaudit avec une sympathie spéciale l'exécution de cette œuvre.

La dernière partie du programme était réservée à Chopin. Nous ne croyons pas que le style de M. Backhaus soit spécialement indiqué pour Chopin. La sobriété naturelle de son jeu ne convient pas à la souplesse féminine des études, des nocturnes et des polonaises. Un peu de froideur, pour ne pas dire un peu de rigidité, se fait alors sentir dans le jeu de l'artiste.

*

Nous avons beaucoup d'estime pour M. Victor Bickerich, l'organiste de l'Église Noire de Braşov. C'est un musicien qui aime son métier et qui lui consacre non seulement son travail, mais – ce qui est plus rare – sa foi.

Il a réussi d'organiser à Braşov une vie musicale régulière et active. Un petit orchestre, et un chœur, tous les deux composés pour la plus grande partie par les amateurs de musique de Braşov, donnant à M. Bickerich la possibilité de faire exécuter dans cette ville de province, qui est un petit centre artistique, certaines œuvres musicales que les dirigeurs de Bucarest n'osent pas aborder, bien qu'ils aient à leur disposition des possibilités matérielles considérablement supérieures.

Après une longue activité qui se cachait modestement à Braşov, M. Bickerich s'est décidé de faire la connaissance du public de Bucarest. Il y a trois ans, il nous présenta pour la première fois la Passion selon saint Matthieu *de Jean Sébastien Bach et depuis il n'a pas cessé de diriger chaque printemps* *ce magnifique chef-d'œuvre, auquel il ajouta d'ailleurs en 1936 la* Passion selon saint Jean.

L'entreprise est très courageuse, puisqu'elle comporte des grands risques. M. Bickerich aime trop la musique pour ne pas se rendre compte de l'insuffisance des moyens techniques dont il dispose. Les éléments qu'il peut utiliser sont trop inégaux, trop disparates, trop peu disciplinés, pour donner un ensemble cohérent, capable d'exécuter convenablement une œuvre de l'importance et de l'ampleur des grands oratorios de Bach.

L'Orchestre Radio a beaucoup de bonne volonté, mais il est loin de pouvoir exécuter avec justesse une œuvre de Bach – à moins que ce soit sous l'empire d'une baguette exceptionnelle.

Le chœur de Braşov n'a pas les ressources vocales dignes d'un choral de Bach et il ne possède surtout pas le style exigé par un tel choral. Quant aux solistes, ils ont des qualités méritoires, mais ils sont eux aussi écrasés par la difficulté de la tâche et par la pénible insuffisance de l'ensemble. Ajoutons que l'absence de l'orgue, suppléée par un harmonium, donne à tout cet ensemble un air de pauvreté, un manque de grandeur, qui contredisent d'une façon absolue le caractère solennel de l'œuvre.

Ceci ne diminue pas les mérites personnels de M. Bickerich et de ses collaborateurs. Leur effort est émouvant, justement parce qu'il doit résoudre tant d'obstacles, tant de difficultés.

*

Nommé récemment chef de l'Orchestre Symphonique de Munich M. Oswald Kabasta arrive *pourtant de Vienne, où il avait été des nombreuses années, jusqu'à l'Anschluss, un des dirigeurs les plus connus de la Philharmonique viennoise. Son départ de la capitale de l'Autriche pour la capitale de la Bavière ne manque pas de certaine mélancolie.*

Un voyageur anglais, Burney[1]*, écrivait en 1772 ces lignes qu'on ne peut relire aujourd'hui sans un léger sourire:*

„A la vérité, cette ville de Vienne est si riche en compositeurs et renferme en ses murs un si grand nombre de musiciens d'un mérite supérieur, qu'il n'est que juste de reconnaître en elle, parmi toutes les cités allemandes, la capitale de la musique, aussi bien que celle du pouvoir impérial".

Après avoir depuis longtemps cessé d'être „la capitale du pouvoir impérial", Vienne cesse maintenant d'être „la capitale de la musique", dernière gloire qui lui restait. Le départ de M. Kabasta est symbolique.

Il nous est difficile de nous rendre compte d'une façon exacte de la manière et du style de ce dirigeur. Le programme du concert symphonique qu'il dirigea avant-hier soir à l'Athénée ne nous permit pas de saisir la personnalité de M. Kabasta. La septième symphonie de Beethoven nous donna l'impression d'avoir été dirigée avec je ne sais quel excès de sévérité, qui allait jusqu'à la sécheresse. Les transitions trop brusques, les mouvements trop marqués nous laissèrent le sentiment d'une exécution un peu mécanique, un peu forcée. Par contre, si

---

[1] *Cité par Wyzewa et Saint-Foix dans le second tome de leur* Mozart *(éditions Desalée de Brouwer) p. 40.*

*curieux que cela puisse paraître, l'*Iberia *de Debussy fut dirigée avec plus de nuances, avec plus de souplesse. Quant au poème de Richard Strauss,* Till Eulenspiegel, *il ne nous fit pas oublier l'interprétation de Georges Georgesco, plus spirituelle, moins lourde et ayant je ne sais quelle insouciance persiflante, pleine de charme et de fantaisie.*

LE SOUVENIR DE PANAIT ISTRATI

Le monument qu'on vient d'ériger sur la tombe de Panait Istrati est une très belle œuvre de Mme Militza Petrasco. Elle a réussi de surprendre et de fixer dans la pierre ce que le visage du grand écrivain avait de plus émouvant: je ne sais quel air de douleur et de pitié virile.

Trois ans se sont écoulés depuis la mort de Panait Istrati et son souvenir commence enfin de gagner le calme qui avait toujours fait défaut à cet être tourmenté, à cet esprit inconstant et agité.

Istrati avait eu la dernière malchance de mourir engagé dans une sorte de bataille politique qui ne lui allait pas du tout et qui irritait à la fois ses anciens amis et ses anciens adversaires. Pourquoi l'avait-il fait? Par générosité, par insouciance, par manque de calcul, par enfantillage, par tout ce qui l'a toujours engagé dans les grandes fautes généreuses et puériles. Cette dernière imprudence lui avait valu l'inimitié de la droite et de la gauche et *l'incompréhension de tout le monde. Ce vagabond qui comprenait tant de choses, rien que par son cœur douloureux et fraternel, avait pourtant l'art de ne pas se faire comprendre.*

La tristesse provoquée par sa disparition n'avait pas abouti, il y a trois ans, de couvrir les ressentiments politiques. On continuait de polémiser avec sa tombe, on refusait d'oublier l'adversaire. Telle est la stupide brutalité de la passion politique.

Mais on se rend compte maintenant, après ces trois ans qui se sont écoulés, on se rend enfin compte combien toutes ces querelles avaient peu d'importance, combien elles étaient superficielles et fausses. Tout est oublié et il n'y qu'une seule chose qui reste: l'œuvre admirable de l'écrivain, le souvenir émouvant de sa vie pathétique.

Relire Panait Istrati n'est pas pour nous un acte de piété: c'est une joie. On le trouve si vivant, si chaleureux, si pénétré du miracle de la vie, si inquiet et en même temps si enthousiaste.

Cet homme qui a tellement souffert, cet homme qui a connu la misère et la révolte, la faim et la solitude, nous aide pourtant à avoir confiance dans la vie. Ses pages les plus mélancoliques, ses cris les plus déchirants ont quand même quelque chose de robuste et de lumineux. Il y a dans les livres de Panait Istrati tant de soleil, une si grande richesse de couleurs, un goût si âpre et si jeune de vivre, de respirer de regarder, d'aimer. Au-delà de toute fatigue, au-delà de toute détresse, au-delŕ de tout scepticisme, Istrati reste un homme qui aime la vie, et qui nous invite à l'aimer.

Une paresse d'oriental et une inquiétude de vagabond, une sérénité de paysan et une imagination agitée de marin, l'amour de la terre et le démon du départ, tout nous paraît contradictoire et déroutant de ce grand cœur, dans cette admirable sensibilité.

Son message incomparable, sa voix unique, son regard chargé de compassion et d'amour, nous les retrouvons après ces trois ans, dans ces livres plus purs, plus simples et plus graves.

SUZANNE VALADON

Je regardais l'année passée, à Paris, au Petit Palais, les toiles de Suzanne Valadon, à l'exposition des „Maîtres de l'Art Indépendant", et j'étais frappé par leur jeunesse, par leur fraîcheur.

On aurait pu difficilement croire que l'auteur de ces tableaux était une petite vieille de soixante-dix ans. Le dessin était ferme, la couleur était pleine de lumière. Une douce tendresse baignait ses portraits, ses nus, ses natures mortes, ses fleurs.

Il n'y avait que douze toiles, appartenant à des époques très différentes, depuis 1909 à 1928. Des tableaux plus anciens et aussi des tableaux plus récents on en rencontrait parfois, assez rarement, chez les marchands de tableaux, Rue la Boëtie et Rue de la Seine. Mais, vieux ou récents, tous les tableaux de Suzanne Valadon avaient la même clarté souriante, un peu mélancolique, d'une mélancolie sans détresse, sans désespoir. On y lisait la simple joie de peindre et *je ne sais quelle douceur, comme une caresse de la couleur.*

J'apprends maintenant la mort de Suzanne Valadon, et cette nouvelle donne au souvenir des toiles, que j'avais si longuement contemplées pas plus tard qu'au mois d'octobre de l'année passée, la tristesse d'un dernier adieu. On connaît très peu chez nous le nom et l'œuvre de Suzanne Valadon. On les connaît si peu, que sa mort ne fut même pas enregistrée par nos journaux. On a peut-être estimé que la disparition de cette grande artiste n'était pas un événement assez important pour mériter une dépêche de presse.

Suzanne Valadon fut pourtant un grand peintre et un être rare. Son œuvre est belle, mais sa vie fut admirable. Quelle existence héroïque, quel exemple de courage, d'amour et de dévouement dans la longue vie de cette vieille qui vient de nous quitter.

Sa biographie était résumée dans le catalogue de la dernière exposition avec une simplicité qui rendait encore plus puissante et plus miraculeuse, la grande aventure vécue par cette femme. Permettez-moi de transcrire cette courte note biographique. Sa concision est plus éloquente que n'importe quel récit.

„Suzane Valadon. Peintre et graveur, née à Limoges en 1867. Expose à la Nationale en 1894, au Salon d'Automne à partir de 1909 et aux Indépendants depuis 1912. D'abord acrobate, tombe du haut d'un trapèze et doit abandonner l'acrobatie. Devient modèle de Puvis de Chavannes et de Renoir. Se lie avec Lautrec et Degas. S'adonne alors entièrement à la peinture. Mère du peintre Utrillo."

N'y a-t-il pas un véritable roman dans ces quelques lignes? Toute une époque, déjà légendaire, avec tout ce qu'elle a eu de plus pittoresque, de plus généreux et de plus humain, se retrouve dans l'ardente jeunesse de Suzanne Valadon, dans son héroïque vagabondage à travers plusieurs métiers, dans la terrible aventure qui l'avait jadis menée du cirque Molier à la peinture.

Ce qui est troublant c'est de constater combien l'œuvre de Suzanne Valadon est restée calme et pure, malgré sa vie inquiète, malgré son existence agitée, malgré l'aventure toujours renouvelée qui fut sa destinée.

Une atmosphère d'intimité paisible, de poésie modeste et de simplicité domine sa peinture. Ce qu'elle a créé de plus tumultueux ce ne fut pas son œuvre d'artiste, mais son œuvre de femme et de mère. On dirait que tout son esprit d'aventure, qu'on chercherait vainement dans ses tableaux, s'est réfugié dans son fils, ce magnifique et émouvant Maurice Utrillo, dont la peinture est si poignante, et la vie si peu „régulière", si on la considère du point de vue de la morale courante.

Ce ne sera pas le moindre titre de gloire de Suzanne Valadon, le bonheur d'avoir eu un tel fils, dont le génie a ajouté à la sensibilité artistique de notre temps certains traits sans doute uniques.

ALBERT WOLFF

La présence de M. Albert Wolff à Bucarest est un événement que nos amateurs de musique saluent *avec une cordialité spéciale. Ce n'est pas seulement la joie d'avoir parmi nous un éminent musicien: c'est en même temps le sentiment de pouvoir saluer en lui le messager d'une culture qui nous est chère, le représentant d'une vie musicale qui nous a toujours émus par sa noblesse et par sa générosité.*

M. Albert Wolff est le directeur des Concerts Lamoureux – et il n'est pas besoin de souligner l'importance de cette fonction qui le place au cœur même de l'activité musicale française et européenne.

En contact direct avec ce qu'il y a de plus vivant dans le mouvement actuel de la musique, M. Wolff a toujours su établir et maintenir le trait d'union entre les modernes les plus hardis et les classiques les plus sévères, avec cet art, qui est une aptitude spécifiquement française, de réunir dans une synthèse harmonieuse les directives les plus diverses, les tendances les plus opposées.

Ce qui nous paraît le don le plus précieux de ce dirigeur, c'est notamment cet alliage de courage et de sagesse, qui lui donne la possibilité d'aborder la musique la plus avancée, sans jamais perdre pourtant le contact avec les classiques, qui constituent toujours le point d'appui de son répertoire.

M. Wolff est un dirigeur qui donne à son public un sentiment de sécurité. Avec un tel guide, on s'engage sur un chemin qui ne vous prive sans doute pas de toute surprise, mais qui, en tout cas, ne vous fait courir aucun risque. On est certain, dès le point de départ, que tout a été d'avance vérifié et que le moindre détail a été contrôlé par un regard qui n'aime pas l'improvisation.

M. Albert Wolff dirige avec fermeté, mais sans aucune raideur. C'est toujours une admirable qualité française, celle de pouvoir allier la vigueur à la grâce. C'est le secret de la prose française, c'est peut-être le secret de toute la culture française.

Il est vrai que la manière habituelle de M. Wolff comporte je ne sais quel manque volontaire d'éclat. L'exécution d'une œuvre dirigée par ce chef d'orchestre est d'une parfaite solidité technique, mais elle nous fait l'impression de manquer un peu de couleur. Nous le disons sans aucune nuance de reproche, car la force et la clarté d'une construction musicale ne peuvent être conquises que par certains sacrifices. Ces sacrifices, M. Wolff les consent, afin d'assurer aux œuvres qu'il dirige une plus grande clarté, une plus grande précision de contour.

Il est possible que cette manière de diriger n'arrive pas toujours à nous émouvoir, mais ce qui est certain c'est qu'elle nous instruit. M. Albert Wolff est un dirigeur instructif. Il est tellement clair, qu'il nous rend évident le moindre détail. Il nous fait la lecture de l'œuvre, une lecture minutieuse et exacte. C'est comme s'il nous expliquait, phrase par phrase, une symphonie, un concerto, une ouverture. Fréquenter avec certaine régularité les Concerts Lamoureux, avoir la chance de pouvoir suivre quelque temps l'activité de M. Wolff, c'est une des meilleures façons d'être initié à la musique.

Voilà pourquoi nous saluons M. Albert Wolff comme un véritable maître: un artiste et un professeur.

DEBUTURI ÎN REVISTA FUNDAŢIILOR REGALE

Trei din cărţile de proză ale acestui an, înainte de a fi tipărite în volum, au fost semnalate editurilor, criticii şi publicului cititor, de „Revista Fundaţiilor Regale”.

Importante fragmente au apărut mai întâi în paginile revistei, marcând astfel cu autoritate trei debuturi, pe care timpul s-a grăbit să le ratifice.

E vorba de romanul d-nei Cella Serghi, *Pânza de păianjen*[1], de jurnalul de captivitate al d-lui G. Banea, *Zile de lazaret*[2] şi de romanul d-lui Mircea Gesticone *Războiul micului Tristan*[3].

Dacă adăugăm acestor trei volume şi romanul d-rei Lucia Demetrius, *Marea fugă*[4], pentru dublul motiv că de o parte, autoarea, dacă astăzi nu mai este o debutantă, şi-a făcut totuşi pe vremuri debutul tot în R.F.R. (1 septemvrie 1934, Anul I, Nr. IX), iar de altă parte, fragmente din noul său roman au apărut, de asemeni, în aceste pagini, atunci contribuţia revistei, la activitatea acestui an literar, deschide un întreg capitol, care merită să fie cercetat în mod special.

De altfel cele patru nume citate mai sus nu sunt singurele pe care „Revista Fundaţiilor Regale” le-a „descoperit” – cum se spune cu un termen obişnuit, dar care îşi capătă aici deplinul lui sens. Se găsesc în colecţia revistei câteva debuturi de proză, la fel de interesante, chiar dacă ele n-au trecut încă până astăzi proba volumului tipărit.

---

[1] Editura Universala, Alcalay & Co.

[2] Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”.

[3] Editura Cultura Naţională.

[4] Editura Naţionala, Ciornei.

Nu ştim dacă cititorii au reţinut la timp numele d-lui Aurel Lambrino, autor a două admirabile schiţe, ce par a fi fragmente de roman, şi de asemeni nu ştim dacă au reţinut numele d-lui N. Aloman, care nu mai departe decât în numărul trecut, publica o nuvelă de foarte concisă notaţie psihologică, după ce cu doi ani înainte ne surprinsese cu o bucată de proză, ce nu avea nimic din ezitările unui debut.

Iată, aşadar, şase scriitori noi în sensul cel mai strict al cuvântului, cărora „Revista Fundaţiilor Regale" le-a dat o identitate literară, acordându-le de la început autoritatea sa critică.

Veţi conveni că un debut, în asemenea condiţii, presupune mai mult decât o „încercare". El nu cere numai simple indicaţii de talent, care pot fi suficiente pentru un debut curent, ci anumită definire de personalitate, anumită precizare a posibilităţilor de expresie.

O mare revistă de cultură nu e făcută pentru a „încuraja" (cum se spune în mod obişnuit) pe începători. Rolul ei este să ateste şi să confirme. Aptitudinile literare confuze, nesigure, dibuitoare se vor clarifica într-un sector publicistic mai puţin exigent, mai puţin responsabil şi, numai când vor depăşi stadiul experienţelor preliminare, numai când vor reuşi să se definească îndeajuns, vor putea să bată la porţile mari ale literaturii.

Debutanţii pe care i-a înfăţişat, în decursul celor cinci ani de apariţie, „Revista Fundaţiilor Regale" au reuşit să prezinte de la primele lor pagini, asigurarea că ne aflăm nu numai în faţa unor mari promisiuni, dar mai ales în faţa unor vocaţii literare diferenţiate.

Acest lucru îl spunea, în cuvântul său de explicaţie redacţională, d. Camil Petrescu, la începutul acestui an (R.F.R., Anul V, Nr. 1, 1 ianuarie 1938).

„N-a ezitat (*revista n. r.*) să publice nici chiar proză şi versuri de scriitori strict debutanţi, deşi rostul unei asemenea masive publicaţii nu ar fi poate să încerce riscurile unor experienţe. E drept că, în cazul acestor scriitori debutanţi, e vorba de însuşiri absolut excepţionale, ce anunţă cariere strălucite, dacă sensul iniţial va fi păstrat”.

În ce ne priveşte, avem convingerea că acest „sens iniţial” nu va fi trădat şi că deci încercând astăzi să schiţăm calităţile acestui contingent de noi scriitori, pe care îi datorăm „revistei Fundaţiilor Regale”, nu riscăm a fi dezminţiţi de activitatea lor viitoare.

Sunt printre aceşti debutanţi, câţiva pentru care nota de faţă este cu totul insuficientă şi care impun de pe acum o cercetare specială. Este cazul d-lui G. Banea, al cărui volum a fost remarcat de întreaga critică şi despre care ne rezervăm dreptul să revenim într-un articol apropiat.

Pentru moment, să observăm doar că ceea ce dă jurnalului de captivitate al d-lui Banea excepţionala sa valoare de document nu este numai materialul său (oameni, peisaje, lucruri...), ci, cel puţin în egală măsură, sinceritatea şi stăpânirea cu care acest material este expus.

D. Banea a publicat în R.F.R. două mari capitole de cărţi: *Fragment* (Anul IV, Nr. 7, 1 Iulie 1937) şi *Prin spitale, la Razgrad* (Anul V, Nr. 3, 1 martie 1938). Era şi atâta de ajuns, pentru a pune în evidenţă interesul patetic al acestui jurnal, dar şi calităţile de prozator ale memorialistului. D. Banea scrie cu simplicitate, cu o proză liniară, nudă, fără ornamente, dar nu fără nuanţe. Rareori se poate întâlni o mai totală lipsă de artificiu literar. Ai impresia că e o relatare directă de fapte, făcută cu singura grijă de a fi clară şi exactă.

Dar acest fel de a scrie cu preciziune şi modestie nu scade cu nimic intensitatea povestirii. Faptele expuse lapidar, fără efuziune, fără lamentare, devin cu atât mai dramatice.

Nu e de loc greu să simţi dincolo de această proză măsurată, un suflet zbuciumat, o mare suferinţă, o conştiinţă care îşi pune cu vocea scăzută, cu un surâs de resemnare întrebările cele mai grave despre viaţă şi despre moarte. Şi peste toate acestea, trece un spirit ironic, maliţios, care încearcă să atenueze, încearcă să uite.

Un amestec de intimitate şi detaşare dă paginilor d-lui Banea un sens de mesaj personal, dar şi o valoare de document obiectiv. Pentru amândouă aceste calităţi, intrarea d-sale în literatură ni se pare fericită.

Nici pentru d-na Cella Serghi, autoarea romanului *Pânza de păianjen*, nota de faţă nu poate fi decât o prea sumară şi provizorie schiţă. Cartea d-sale impune criticului răspunderi mai mari decât cele pe care Ie comportă o grăbită recomandare. Este incontestabil o „operă”, în sensul cel mai greu al acestui cuvânt. De obicei, un debut – chiar şi un debut strălucit – are un anumit grad de inconsistenţă: calităţi încă nefixate, lipsă de organizare, mari inegalităţi. Nimic din toate acestea nu i se pot reproşa d-nei Cella Serghi. Romanul său este de o mare bogăţie şi diversitate epică (ceea ce este poate explicabil prin proverbiala nevoie a debutanţilor de „a spune tot”), dar e, în acelaşi timp, o carte unitară, scrisă cu un suflu egal, care nu cedează şi nu oboseşte, o carte organizată ferm, ceea ce nu se mai explică decât prin instinctul artistic sigur al autoarei.

Sunt unele încântătoare cărţi, scrise, oarecum, la întâmplare. Cartea d-nei Serghi nu este dintre ele. Dimpotrivă, totul arată în opera sa că excepţionale daruri de sensibilitate şi expresie au fost aici dominate şi călăuzite de o voinţă proprie de a crea, peste orice improvizaţie, peste orice diletantism.

În „Revista Fundaţiilor Regale”, d-na Cella Serghi a publicat două fragmente foarte deosebite ca mediu, căci o prezentau pe eroina sa la mari distanţe de viaţă: *Cele dintâi nedumeriri* (R.F.R., Anul IV, Nr. 4, 1 aprilie 1937) şi *Petre Barbu* (R.F.R., Anul IV, Nr. 9, 1 septemvrie 1937).

Totuşi, din ambele fragmente, se puteau desluşi aceleaşi calităţi: un dar de observaţie minuţioasă, exactă, notată pregnant, cu o rară putere de a da viaţă şi relief ultimului detaliu, iar, în al doilea rând, un simţ de poezie care trece dincolo de spectacolul imediat al vieţii şi proiectează o lumină emoţionantă peste cele mai derizorii fapte, gesturi sau lucruri. Din întâmplări mărunte, scrise cu înşelătoarea neglijenţă a naturaleţei, din mici incidente povestite cu nu ştiu ce misterioasă frivolitate feminină, se degajă în fond un sentiment de mare tristeţe, care merge până pe pragul lacrimilor şi se opreşte acolo, din discreţie, din pudoare, din voinţa de a-şi salva totuşi singurătatea.

Pentru a nu utiliza alte capitole decât cele tipărite în R.F.R. şi pentru a nu anticipa astfel asupra cronicii, pe care ne socotim îndatoraţi a o scrie despre acest roman, să amintim doar admirabila evocare a Mangaliei, din capitolul *Petre Barbu*, bogăţia de coloare şi lumină în care se desenează această mică lume orientală şi marină, cu un farmec local pe care pictura nu l-a surprins în totul, dar pe care literatura, prin condeiul acestei debutante, ni-l transmite intact.

E o bucată de antologie, ea singură suficientă pentru a defini un scriitor.

D. Mircea Gesticone este, se pare, cel mai tânăr dintre prozatorii despre care vorbim.

Totuşi, debutul său a fost nu o pagină timidă de încercare, ci un act de deciziune şi poate de temeritate: un roman de 450 de pagini. „Revista Fundaţiilor Regale" a avut astfel putinţa să prezinte cititorilor săi, în patru numere consecutive (Anul IV, Nr. 8, 9, 10 şi 11), un romancier.

Războiul micului Tristan este un roman de aventură, o povestire de dragoste şi un reportaj, tustrele îmbinate în chip fericit, de un autor inteligent, care nu pierde nici una din calităţile tinereţii – spontaneitate, curaj, vioiciune, humor natural – dar nu are nici unul din defectele ei literare: confuzie, lirism greoi, prolixitate.

D. Gesticone scrie cu o peniţă subţire, vivace, sigură. Notaţia sa e ironică, lipsită însă de agresivitate şi cu anumite puncte de melancolie graţioasă, care îl fereşte pe autor de a fi prea rău în juvenila sa voie bună.

Ceea ce e remarcabil în cartea acestui tânăr scriitor, este siguranţa cu care ştie să ducă în mai multe direcţii, pe mai multe planuri, o acţiune care, chiar în cele mai îndrăzneţe lovituri ale sale, rămâne plauzibilă, ba chiar convingătoare.

Totul se petrece într-un Bucureşti de război, evocat nu numai cu humor şi emoţie, dar, în acelaşi timp cu o grijă de exactitate ce se verifică în cele mai simple detalii. De altfel tocmai previziunea decorului, veracitatea atmosferei dau acţiunii extravagante pe care o conduce d. Gesticone aerul ei convingător şi natural.

Atâta tact, atâta uşurinţă de mişcare, un simţ aşa de firesc al situaţiilor, o degajare perfectă în scris şi ţinută, e greu să realizeze un scriitor, dacă nu le are înnăscute. D. Gesticone nu poate întâmpina în literatură decât o singură primejdie: propria sa facilitate. Dar bunul său gust, seriozitatea pe care ne-a dovedit-o de la început, îl vor apăra.

Nu vom vorbi nici despre d-ra Lucia Demetrius. Am făcut-o pe larg, într-un articol mai vechi[1], dedicat admirabilei sale cărţi de debut *Tinereţe*. Vom mai avea probabil prilejul de a reveni asupra literaturii d-sale, când va fi să vorbim despre recent apăruta *Mare Fugă*.

---

[1] *Notă la un roman feminin*, R.F.R., Anul III, Nr. 5, 1 mai 1935.

Vom sublinia, în schimb, pentru că este mai în cadrul acestei note, apariţia d-lor Aurel Lambrino şi N. Aloman, care până azi nu ne-au dat încă posibilitatea să le verificăm, pe întinderea unei cărţi întregi, chemarea literară, dar care ne-au convins prin bucăţile fragmentare publicate în revistă, că această chemare nu poate fi în nici un caz pusă la îndoială.

D. Lambrino a semnat pentru prima oară, în numărul din iulie 1935 (anul II, nr. 7), o bucată de proză *Sorana*, în care un lirism excesiv, neclar, puţin retoric, contrasta cu o notaţie incisivă, de o vigoare cu totul neobişnuită.

O avalanşă de imagini surprinzătoare descoperea în acele pagini un fel personal de a privi lumea, de a înregistra senzaţiile, de a transmite gândurile. Amestec de solilocviu şi povestire, scrisul d-lui Lambrino avea ceva de jurnal intim şi de roman, cu schimbări subite de ton, cu treceri scurte de la o serie de gânduri la altă serie, ca şi cum un nevăzut comutator le-ar fi intervertit mereu ordinea. Accente de emoţie şi accente de sarcasm, un elan liric, fără îndoială puternic, întrerupt de o grimasă, care pe neaşteptate ne duce spre caricatură, nu ştiu ce deliberată plăcere de a scandaliza, nu ştiu ce naivă bucurie de a deruta, totul arată în d. Lambrino bogate resurse, insuficient orientate, insuficient stăpânite.

Imaginile sale au abundenţa primelor pagini de pe vremuri ale d-lui Ionel Teodoreanu şi nu greşesc spunând că surpriza de a le cunoaşte este egală bucuriei pe care, cu atâţia ani în urmă, ne-o provocase scriitorul ieşean. În plus, d. Lambrino adaugă acestei ingeniozităţi de stil, o acuitate senzorială pe care scrisul său o înregistrează cu foarte fine nuanţe.

Aceleaşi calităţi, le-am regăsit mai târziu în fragmentul *Putrezind* (R.F.R., anul IV, nr. 1, 1 ianuarie 1937).

La o distanţă de aproape doi ani, tânărul autor nu-şi pierduse nici una din sclipitoarele sale calităţi iniţiale, dar nici nu-şi atenua anumite naivităţi de atitudine literară. E anumită frondă modernistă, în care se complace d. Lambrino, şi, desigur, greşeşte. Semnificativ, de exemplu, gustul d-sale, la urma urmelor nevinovat, deşi cu intenţii provocatoare, de a-şi adnota propriul său text, cu diverse reflecţii tipărite în notă, în jurul paginilor, dând astfel o nuanţă de persiflaj, pe care o suspectăm de a fi un simplu procedeu mecanic.

Ne luăm libertatea de a recunoaşte în aceste procedee de stil, semnele unei vârste literare, nu ale unei concepţii definitive de artă. Vârsta va trece, dar talentul d-lui Lambrino se va despărţi de ea fără pagubă, căci oarecare disciplină nu-i va lua scrisului său nimic din tot ce are propriu şi autentic.

În comparaţie cu d. Lambrino, d. N. Aloman nu aduce un la fel de puternic accent personal. Mai puţin liric, mai înclinat spre observaţie, d-sa nu are izbucnirea d-lui Lambrino, ritmul său precipitat, vocabularul pitoresc, sintaxa îndrăzneaţă, care ne intrigă, ne cuceresc şi ne îngrijorează în aceeaşi măsură. D. Aloman scrie just, cumpătat, sigur, nu fără o undă de emoţie (mai ales în *Spitalul*, R.F.R., decembrie 1936) şi nici fără anumite aptitudini de satiră, ba chiar de şarjă caricaturală, cum a dovedit în *Pascanaud*, nuvela publicată luna trecută. Dar acest scris temperat, acest scris cuminte nu-l împiedică pe autor să vadă lucrurile şi să le surprindă trăsăturile vii, expresive. Nuvelele sale ne înfăţişează o sumă de figuri secundare, foarte sugestiv creionate şi contribuind să dea personajului central, perspective de roman, mai largi decât ar permite în mod obişnuit dimensiunile nuvelei.

Între cele două bucăţi pe care le-a publicat în „Revista Fundaţiilor Regale", sunt atât de nete deosebiri de atmosferă, de mediu, de preocupare, şi ele reprezintă două peisaje psihologice atât de diferite, încât posibilităţile d-lui Aloman ni se par apreciabil de variate. Ele îl îndreptăţesc pe autor să treacă la experienţa romanului, pentru care îl indică scrisul său matur şi dens.

STUDIOUL TEATRULUI NAŢIONAL: *COBAIUL*, PIESĂ ÎN 3 ACTE DE THEODOR SCORŢESCU

Nu ştiam că înainte de *Cobaiul*, d. Theodor Scorţescu mai scrisese teatru. Credeam că premiera de la „Studio" este prima d-sale încercare în acest domeniu – şi o aşteptam cu o sinceră curiozitate, în care intra în egală măsură, simpatie şi încredere.

Citisem de acest autor o carte de neuitat, un mic roman apărut în 1930, (*Popi* editura Cultura

Naţională), care fusese o lectură de-a dreptul încântătoare. Bun gust, fineţe, măsură, graţie, un admirabil aliaj de emoţie şi ironie, nu ştiu ce înfiorare senzuală străbătând o povestire luminoasă, totul era remarcabil în acea carte, scrisă just, nuanţat şi cu o rară naturaleţă. Puţinele personaje ale romanului – care era mai mult o nuvelă decât un roman – erau schiţate sumar, în câteva trăsături, dar atât de precise, încât se decupau net pe fondul albastru al peisajului marin ce le servea drept cadru.

Întreaga povestire era scrisă animat, fără lungimi, fără ezitări. Rapiditatea incidentelor îi dădea ceva dramatic prin ritm, prin siguranţă. Totul era liniar ca într-un scenariu.

Nu mi se părea greu de recunoscut în *Popi*, anumite aptitudini pentru teatru. Darul de a expune direct faptele, fără insistenţă, fără prolixitate, ba chiar cu anumită conciziune, care sugerează, în loc să explice arată în d. Scorţescu un autor cu resurse naturale pentru scenă. Ceva de vodevil era de altfel şi în fermecătoarea carte din 1930.

Aşteptam deci *Cobaiul*, nu numai cu credinţa că va confirma strălucitele calităţi ale scriitorului, dar şi cu speranţa că, prin schimbare de cadru, le va da noi posibilităţi de mişcare şi de expresie. Cu atât mai mult, cu cât, după o tăcere de câţiva ani, d. Scorţescu îşi făcuse nu de mult reintrarea în literatură, publicând în Revista Fundaţiilor Regale (anul V, nr. 3, 1 martie 1938), un admirabil fragment de roman în care regăseam un prozator şi un psiholog egal de stăpâni pe arta lor.

Să o spunem fără ocol: *Cobaiul* nu este o operă demnă de condeiul care a scris *Popi* şi *Concina* *prădată*. Nimic din piesa d-lui Scorţescu nu suportă amintirea paginilor sale de roman.

Când fiecare din cuvintele sale arată de obicei o atentă grijă de adevăr, când ultimul adjectiv reprezintă în scrisul său o nuanţă bine măsurată, e inexplicabil cum, scriind o piesă de teatru, autorul intră cu atâta imprudentă în plin artificiu şi cade cu atâta uşurinţă victima proastei literaturi.

Cobaiul este o piesă făcută din două serii de probleme ce pot fi uşor desfăcute şi izolate.

E în primul rând în această piesă o dramă de iubire, care se joacă în triunghi între un bărbat dezorientat, ezitând între o femeie pasionată până la viciu şi o tânără fată drăguţă, dar neînsemnată. Crezând că o iubeşte pe tânăra fată, eroul va înţelege în cele din urmă că destinul îl întoarce totuşi spre femeia părăsită. Pasiunea e mai puternică decât inocenţa.

E surprinzător că d. Scorţescu, autor de obicei ironic şi prevenit, se angajează într-o asemenea dramă fatală. E şi mai surprinzător că odată angajat pe acest drum, îl parcurge până Ia capăt, neştiind să evite niciunul din poncifele subiectului. Femeia fatală este declamatorie, cinică, melodramatică, plină de gesturi, plină de exclamaţii. Nu lipseşte nici clasica scenă din actul al doilea, când cele două femei se înfruntă, pentru a-şi disputa bărbatul iubit. Castitatea jignită şi patima dezlănţuită stau faţă în faţă ca în cele mai tipice melodrame.

Dar în afară de acest conflict, piesa d-lui Scorţescu mai urmăreşte un altul, care se dezbate nu între eroii propriu-zişi ai dramei, ci între doi

„raisonneuri”. Sunt doi autori dramatici, care în căutare de subiect pentru piesele lor, urmăresc, în calitate de observatori, jocul eroilor principali, sperând să poată dobândi astfel unul, material pentru o dramă, celălalt, material pentru o comedie. Ei vor interveni în mersul evenimentelor, le vor comenta şi vor trage concluzii pe marginea lor. Eroii centrali fiind doar nişte simpli „cobai” pentru o experienţă literară.

Artificială prin ea însăşi, drama d-lui Scorţescu este agravată de naivitatea acestui procedeu care ni s-ar părea o penibilă caricatură pirandeliană, dacă nu ne-ar aminti mai de aproape o piesă a d-lui Ion Minulescu, la fel de naivă ca „problemă”, dar scrisă cu mai mult scepticism şi cu o mai puţin funestă dispoziţie de a filozofa. Mă gândesc la *Manechinul sentimental*, care şi el ne prezenta un autor în căutare de subiect – cu inevitabilele reflecţiuni asupra raporturilor dintre adevăr şi ficţiune, viaţă şi literatură etc., etc. Piesa d-lui Minulescu era însă în parte salvată de elementele ei de farsă: se vedea bine că nici d-sa nu lua prea în serios lucrurile. Câtă vreme un autor râde odată cu publicul, situaţia nu este definitiv compromisă. D. Scorţescu a jucat însă, cu prea multă gravitate, un joc pueril. E cu atât mai păcat, cu cât altă dată ne dovedise că are humor.

Cobaiul nu trebuie totuşi să-l determine pe d. Scorţescu a părăsi teatrul. Se pare – am aflat-o mai târziu – că d-sa a mai scris în trecut două piese, jucate la teatrul Naţional din Iaşi, nu cu mai mult noroc decât piesa de la Studio. E desigur regretabil, dar nu este şi nici nu trebuie să fie descurajator. Convingerea noastră e că puţini scriitori au mai fericite dispoziţii pentru teatru, decât autorul lui *Popi*. Eleganţa, detaşarea, ironia discretă, desenul lapidar şi decis, cu care d. Scorţescu a schiţat pe vremuri acea delicioasă povetire ateniană, pot desigur să fie regăsite şi utilizate pentru scenă. Pentru aceasta, scriitorul va trebui însă să renunţe la temele de psihologie artificială, la problemele mai mult pretenţioase decât mari, mai mult false decât profunde, şi să se întoarcă la simplicitatea cu care debutul său literar a marcat în 1930 o frumoasă victorie.

Ceea ce este fundamental greşit în teatrul d-lui Scorţescu este punctul de plecare.

Cobaiul, a fost pus în scenă de d. N. Kiriţescu. Pentru a doua oară în decursul acestei stagiuni, Teatrul Naţional a făcut apel la cineva din afara cadrelor sale.

În principiu, măsura este excelentă. Teatrul este un domeniu în care, mai mult ca oriunde, obişnuinţele, clişeele, tiparele, gata făcute, procedeele mecanice, sunt greu de urnit. Inerţia lor este ucigătoare.

Nu e rău ca, din când în când, să pătrundă în această lume închisă, un om care să poată arunca o privire nouă asupra atâtor lucruri vechi. Nenorocirea teatrului sunt specialiştii. Mai multă libertate, mai multă îndrăzneală, mai multă imaginaţie, nu-i va aduce teatrului decât cineva care nu este „om de meserie”, şi care poate, deci, călca fără efort „legile” scenei, triste prejudecăţi şi poncife, transmise de la actor la actor, de la generaţie la generaţie.

Pe vremea în care lucra la punerea în scenă a piesei sale, *Suflete tari*, d. Camil Petrescu a declarat că principalul său obiectiv este de a „deteatraliza” interpretarea. Formula a surprins, a intrigat şi a fost primită cu oarecare indignare. Ea lovea însă just şi indica un proces de revizuiri, pe care teatrul actual e obligat să şi-l impună, dacă vrea să rămână în limitele artei. Nu de dragul paradoxului, spunem că salvarea scenei nu poate veni decât de dincolo de scenă.

In lumina acestor gânduri, încercarea d-lui Kiriţescu ne-a interesat, şi tot în lumina lor, ne-a dezamăgit.

D-sa s-a dovedit mai „teatralizant” decât orice regizor obişnuit.

Nu-i vom reproşa erorile tehnice: personaje care intră şi ies pe aceeaşi uşă, fără să se întâlnească, flagrante inexactităţi de decor, sau costum. Ele fac parte din meseria măruntă a regiei şi, cu puţină silinţă, se pot remedia. Mai grave, în experienţa d-lui Kiriţescu, sunt erorile de atmosferă, de ton, de interpretare propriu-zisă. Că se înşală asupra unui detaliu de decor nu este important, dar că se înşală asupra accentelor, pe care le dă textului, este într-adevăr regretabil.

Piesa d-lui Scorţescu era prin ea însăşi artificială – dar artificiile i-au fost agravate de jocul actorilor. Abuzul de. atitudini, excesul de voce dublau tiradele, subliniau apăsat intenţiile. Niciodată nu s-a vorbit pe scenă cu mai mulţi bemoli, cu mai mulţi dieji.

Nu putem atribui actorilor răspunderea acestor excese. D. Kiriţescu dispunea de o echipă ascultătoare şi care în alte împrejurări s-a dovedit sensibilă la o indicaţie justă.

D-ra Elvira Godeanu joacă teatru cu un devotament, cu o convingere şi cu o supunere, ce nu aşteaptă decât să fie bine orientate, pentru a se realiza. D. Valentineanu a fost victima dublă a unui rol fals şi a unei regii exagerate. Este acelaşi actor care, în *Medicul în dilemă*, sau în *Ca înainte, mai bine ca înainte*, izbutise lucruri cu totul excepţionale.

Ceea ce ne dă încă o dată dreptul să afirmăm că teatrul suferă în primul rând de o criză de direcţie critică.

TEATRUL COMOEDIA: *IONESCU G. MARIA*, COMEDIE ÎN 3 ACTE DE FODOR LASZLO, LOCALIZATĂ DE TUDOR MUŞATESCU ŞI SICĂ ALEXANDRESCU

Teatrul revine foarte adesea la vechile lui succese, pe care, după o trecere de timp, le poate utiliza din nou cu anumite schimbări.

Comedia lui Fodor Laszlo nu este în fond, decât o nouă ediţie a *Institutorilor* lui Otto Ernst, bătrâna glorioasă comedie dinainte de război. Totul se regăseşte aici: decorul, mediul, tipurile, atmosfera, conflictul.

Dacă ţin bine minte, subiectul din *Institutorii*, era neînţelegerea dintre profesorii tineri şi cei bătrâni, dintre spiritul generos al celor dintâi şi spiritul tipicar al celorlalţi. O pedagogie plină de iubire şi înţelegere era în luptă cu o pedagogie făcută numai din rutină, severitate şi prostie.

Pe aceeaşi schemă, Fodor Laszlo reuşeşte să scrie trei acte mai mult decât abile, în care siguranţa scenică a unui bun meseriaş de teatru, nu exclude anumite accente de emoţie, ba chiar de poezie.

Ce e surprinzător în piesa aceasta nu este nici pitorescul tipurilor prezentate, nici varietatea lor. Şcoala, ca şi cazarma, este creatoare de tipuri. Orice mediu care presupune o viaţă de obiceiuri uniforme, creează în mod firesc gesturi tipice, expresii tipice, atitudini tipice; într-un birou de minister, într-o cancelarie de şcoală, pitorescul creşte în mod natural. Sunt medii de teatru predestinate. Ele îşi au limbajul lor propriu, moravuri distincte, superstiţii şi ticuri specifice. E un material care nu aşteaptă decât punerea în scenă, pentru a deveni dintr-o comedie zilnică, o comedie de teatru.

Piesa lui Fodor Laszlo e populată de o întreagă serie de figuri amuzante, care erau oarecum „incluse" în decorul cancelariei. Era de ajuns ca autorul să se decidă a scrie o comedie şcolară, pentru ca această varietate de tipuri să-i fie impusă prin datele înseşi ale subiectului.

Prin urmare, nu elementele de strictă comedie – fie ele cât de reuşite – merită a fi remarcate în această piesă. Mai surprinzătoare, sunt uşoarele acorduri de poezie care se desluşesc dincolo de schema casnică a celor trei acte.

Unele replici sunt de o subtilitate ce întrece nivelul curent al genului.

Se înţelege că, în totul, piesa nu este mai mult decât agreabilă. Ea nu-şi pierde acel dozaj de caricatură şi duioşie ce face caracterul repertoriului vienez şi budapestan care a păstrat măcar atâta lucru de pe urma operetei defuncte. E o alternanţă de sentimentalism şi comedie, prea sigură pe efectele sale ca să nu fie facilă.

Să ne amintim că dramele şcoalei, conflictul dintre elevi şi profesori, spiritul de teroare al pedagogiei, au dat literaturii câteva cărţi, cu mult mai grave şi mai adânci decât plăcuta piesă de la Teatrul Comoedia. Să ne amintim cel puţin de admirabilul roman al lui Friederich Tolberg, *Bacalaureatul elevului Gerber*, de care – mai e nevoie să o spunem? – Fodor Laszlo e foarte departe.

Dar, e un drum pe care nu vrem să ne lăsăm angajaţi – căci ar trebui să vorbim despre Roger Martin du Gard (primul volum din *Les Thibault*, nu este şi el în parte, un roman al şcolii?), ar trebui să vorbim despre André Gide şi despre atâtea lucruri în penibilă disproporţie cu micile jocuri ale teatrului.

Dacă piesa ce se joacă la Teatrul Comoedia este numai agreabilă, în schimb spectacolul este excelent.

E păcat că programul nu indică numele regizorului, căci nu vedem prea des pe scenele noastre, o interpretare care să aibă atât de mult simţul ansamblului. Aproape toate tipurile au fost realizate fericit – nu totdeauna fără şarjă, dar în orice caz fără prost gust. Câţiva din interpreţi au avut ceea ce se cheamă „succese personale”, (d. Cazaban, d-ra Nora Piacentini), dar, fără a deplasa nici un moment greutatea spectacolului de pe linia lui de ansamblu.

Este, ceea ce am preţuit mai mult în această reprezentaţie de teatru, care nici prin text, nici prin regie, nici prin interpretare nu poate fi un „eveniment”, (căci nu pune, sper, nici actorilor, nici directorului de scenă, nici publicului probleme excepţionale), dar care ne-a încântat prin imaginea ei unitară, prin tonul ei de justeţe. Nici o stridenţă de joc, de voce sau de gest în trei acte – e foarte mult, când ne-am obişnuit să-i cerem teatrului atât de puţin.

D-ra Leny Caler a îmbrăcat încă o dată şorţul de şcolăriţă, în care nu mai departe decât anul trecut a repurtat un mare succes, pe care personal l-am regretat. Vocaţia şi posibilităţile de artă ale acestei actriţe sunt cu mult dincolo de repertoriul pe care îl alege sau îl suportă, dar în orice caz îl joacă. Când foarte rar are norocul de a primi un rol pe măsura talentului său, atunci ceea ce izbuteşte este admirabil. Nu vom uita niciodată epilogul din *Cum vă place* al lui Shakespeare, spus de Leny Caler.

Din fericire, şcolăriţa din piesa lui Laszlo nu este încă una din „fetele teribile”, pe care publicul le-a aplaudat de atâtea ori. În orice caz, d-ra Leny Caler, nu o astfel de elevă ingenuă a vrut să joace de astă dată.

Fără niciunul din gesturile de bravură, care intră în jocul său obişnuit, fără acea volubilitate nervoasă, plină de gesturi, zâmbete şi încruntări, care a creat aproape un „stil de ingenuă”, d-ra Leny Caler a jucat cu o simplicitate şi cu o emoţie, mai puternice decât orice exces teatral. Sunt în jocul său o sumă de lucruri imitabile şi într-adevăr nu o dată se întâmplă să găsim în glasul sau în ţinuta altor actori, gesturi şi intonaţii, a căror sursă e lesne de identificat. Ceea ce însă nu se imită este sensibilitatea adevărată, emoţia, şi nu ştiu ce uşurinţă naturală care e poezia ingenuităţii.

LA FRANCE, NOUVELLE PATRIE DE LA MUSIQUE

Est-il vrai que Bruno Walter a l'intention d'organiser à Versailles, à partir de cet été, le festival annuel que les événements politiques rendent dorénavant impossible à Salzbourg?

La nouvelle n'a pas été encore confirmée, mais elle a toutes les chances d'être vraie. Un Salzbourg sans Toscanini et sans Bruno Walter est un Salzbourg déchu. Nulle propagande officielle ne saura compenser l'irréparable perte artistique que les célèbres Festspiele *viennent de subir.*

L'ombre errante de Mozart quittera la petite cité épiscopale, dont Toscanini et Bruno Walter avaient fait une capitale de la musique: elle retrouvera peut-être la paix et la lumière dans les jardins de Versailles, qui eux aussi ont quelque chose de mozartien, dans leur grâce légère et spirituelle.

Ne voyons pas un simple accident dans ces circonstances qui déplacent le centre mozartien de Salzbourg à Versailles. Ce n'est peut-être que le dénouement final d'une évolution plus lente, grâce à laquelle la France est devenue progressivement,

depuis le début du siècle, la nouvelle patrie de la musique.

L'Allemagne, qui a gardé durant presque deux siècles ce noble privilège, qu'elle avait d'ailleurs hérité de l'Italie, a commencé de le perdre après la magnifique et épuisante période Wagner. Son dernier grand compositeur fut Richard Strauss. Mais peut-on comparer Strauss à Claude Debussy?

On vient de commémorer les vingt ans qui se sont écoulés depuis la mort de Debussy, mais il me semble que parmi les éloges qu'on a écrits à cette occasion on a omis le plus grand, le plus essentiel: l'apparition de Claude Debussy marque le commencement d'une véritable„hégémonie" musicale française. L'histoire de la musique voit se déplacer à partir de ce moment son centre de gravité.

La France est devenue la patrie actuelle de la musique non seulement par ses ressources, par sa contribution strictement nationale et par l'admirable ligne de compositeurs, si inspirés et si originaux, dont elle nous a fait un merveilleux don, depuis Debussy et César Franck à Ravel et Fauré, depuis Chausson et Duparc à Darius Milhaud et Poulenc. Ce que la France a su offrir à la musique de plus précieux et de plus déterminant, dans les derniers trente ou quarante ans, ce fut un climat favorable à la création, un climat spirituel si généreux, si accueillant, si riche, que, sans aucun effort, il a réussi d'attirer les esprits les plus divers, les tempéraments les plus contradictoires, les tendances les plus différentes.

On ne pourra jamais ignorer ce que la France représenta (et ce qu'elle continue d'ailleurs de *représenter) pour Igor Stravinsky. Ce grand musicien est à tel point lié à la France, par son œuvre et par son évolution, qu'il est impossible de ne pas le considérer, d'un certain point de vue, un musicien français. Les Ballets russes furent à leur temps non seulement une admirable découverte, mais surtout le point de départ d'un nouvel art, dont l'éclosion fut protégée et animée par la France. L'Europe faisait à la fois la découverte de Diaghilev, de Nijinski et de Stravinsky.*

Faut-il remarquer l'importance de cette découverte? C'était une nouvelle époque qui commençait pour la danse et pour la musique.

Ce rayonnement de la France, qui la rendait capable d'une part d'attirer les grands créateurs et de leur offrir un milieu propice à leur développement, et d'autre part de diffuser dans toute l'Europe leurs œuvres et de les imposer à la conscience artistique du monde entier, ce rayonnement n'a plus cessé d'exercer sa double et bienfaisante influence.

Paris est devenu en matière de musique le cœur sensible de l'Europe. C'est la cité qui offre à toute vocation artistique véritable la chance d'être reconnue, la possibilité de s'accomplir. Toute grande œuvre musicale moderne passe d'abord par Paris et ce n'est que par cette route qu'elle accède à la gloire[1]*.*

Stravinsky fut le premier et le plus illustre des compositeurs russes adoptés par la France; il ne fut pas le dernier. Serge Prokofiev lui succéda et, comme

---

[1] În text „glaive”.

pour maintenir une tradition déjà établie, le jeune Igor Markevitch continue l'exemple de ses aînés.

Ce qui se passa pour les compositeurs russes se répéta tout naturellement pour les musiciens des autres nations, qui trouvèrent à Paris un foyer stimulateur.

Pour se faire connaître dans tous les centres musicaux de l'Europe, la nouvelle école espagnole (Manuel de Falla, Granados etc.) ne dut-elle pas d'abord traverser la France et conquérir l'attention de Paris? Pour devenir le compositeur renommé qu'il est à juste titre d'ailleurs, le Suisse Arthur Honegger ne quitta-t-il pas son pays et ne dut-il pas se soumettre à l'attraction irrésistible de Paris? Véritable patrie de la musique, la France fait maintenant la loi en cette matière. Elle y met d'ailleurs une curiosité intellectuelle et une générosité qui ne connaissent pas de parti pris. Elle accueille avec la même sympathie le polonais Karol Szymanowski, le tchèque Bohuslav Martinů et, après avoir beaucoup fait pour la notoriété de Respighi, elle donne à la jeune école italienne la possibilité de franchir les frontières du pays. Un Casella, un Vittorio Rieti se trouvent à Paris comme chez eux.

Quant à nous, ce que nous devons en matière de musique à la France dépasse le cadre d'une simple chronique. Le problème de la collaboration musicale franco-roumaine, peut fournir la matière d'une longue et minutieuse étude critique.

Ne parlons pas de Georges Enesco, dont la gloire la France veut la partager avec nous. Le maître a souvent avoué son amour pour le pays où il *a fait jouer en première audition son œuvre capitale, le magnifique* Œdipe, *que Paris accueillit l'année passée avec tant d'émotion. Ne parlons donc pas de Georges Enesco, puisqu'il est inutile, mais rappelons brièvement la sympathie que la France a vouée à la jeune école musicale roumaine et la notoriété dont jouissent dans les milieux français les œuvres de Golestan, de Filip Lazar et de Mihalovici.*

Dans un seul autre domaine, on peut trouver une comparaison pour l'extraordinaire force d'attraction exercée actuellement par la France en matière de musique: dans le domaine de la peinture. En effet, elle a su accueillir l'espagnol Picasso, les Italiens Modigliani et Chirico, le roumain Pascin et elle en a fait des peintres français, des grands peintres européens. La peinture et la musique modernes n'ont pas d'autre centre plus vivant, plus fertile et plus riche.

Versailles peut donc réclamer légitimement l'héritage de Salzbourg.

LA TÉTRALOGIE *JOUÉE PAR LA TROUPE DE FRANCFORT*

Les spectacles donnés par l'Opéra de Francfort à Bucarest dépassent de beaucoup l'importance d'un événement théâtral ordinaire. C'est un effort artistique qu'il faut applaudir non seulement pour sa valeur musicale, mais en même temps pour sa parfaite réussite technique.

Monter la Tétralogie *de Richard Wagner est une tâche qui comporte des difficultés matérielles et des responsabilités artistiques très lourdes. Ces difficultés et ces responsabilités sont encore plus graves quand il s'agit de travailler sur une scène étrangère, avec laquelle on n'a pas le temps de se familiariser et qui ne vous offre pas un cadre technique suffisant.*

Ce que la troupe de Francfort a réussi de réaliser en quelques jours à Bucarest touche au miracle. Rien ne trahit dans ses spectacles l'improvisation, la hâte, le départ. Tout est d'une précision, d'un équilibre et d'une sûreté qui pourraient vous faire croire que cet ensemble de chanteurs, instrumentistes et décorateurs se trouve dans sa propre maison. Le spectacle vous fait l'impression d'avoir été entièrement construit sur notre scène, une scène qui paraît brusquement plus large, plus profonde.

Nous avions attendu la troupe de Francfort avec une réelle sympathie, mais avec la conviction qu'elle nous donnera quelques spectacles honnêtes et corrects, sans pouvoir dépasser le niveau d'un théâtre de province allemande. Il faut le dire sans aucune réserve et avec l'enthousiasme le plus sincère: notre légère méfiance fut vaincue dès le premier spectacle et elle fut remplacée par une admiration que chaque nouvelle représentation ne fit que progresser. Est-ce bien la troupe d'un théâtre de province cet ensemble si riche, si divers, si puissant? Peut-on parler d'un théâtre de seconde classe, quand il est capable de rendre avec une telle pureté de style l'œuvre centrale de Wagner?

Évidemment, ceux qui ont eu la chance de voir et d'entendre la Tétralogie *à Bayreuth ont des souvenirs qu'on ne peut ni égaler, ni effacer. Il y a certaines hauteurs uniques et il serait injuste d'en faire un critère général.*

Ce qui fait la valeur de la troupe de Francfort ce ne sont pas les succès personnels de ses acteurs. Je ne crois pas qu'il se trouve parmi eux une grande vedette, un nom célèbre. Ce sont des chanteurs de bonne qualité et des artistes qui connaissent parfaitement leur métier, mais leur mérite principal c'est de ne pas chercher un triomphe personnel et de savoir se soumettre à un admirable esprit d'ensemble. Ce qui compte c'est le résultat commun, la réalisation objective du spectacle et à ce but chaque soliste collabore avec une modestie, un effacement volontaire, un manque de cabotinage, un dévouement admirables.

L'Opéra dé Francfort possède une bonne équipe qui fait la preuve d'avoir longuement travaillé dans la plus pure tradition wagnérienne.

La Tetralogie, *dirigée par Franz Konwitschny et chantée par Henny Trundt, Res Fischer, Clara Ebers, Jean Stern, Albert Seibert, Hellmut Schweebs, nous laisse une impression de grandeur et de force. C'est avec un respect absolu pour l'œuvre de Wagner, avec une compréhension parfaite de son esprit que la troupe de Francfort a réalisé les quatre épisodes de l'épopée wagnérienne.*

Il serait juste de citer ici non seulement les noms des protagonistes, mais avec la même reconnaissance les noms de tous ceux qui ont *collaboré à cette noble tâche, jusqu’au dernier des chanteurs, jusqu’au dernier des instrumentistes, jusqu’au dernier des techniciens, car l’orchestre, les chœurs, la mise en scène, les décors, tout fut réalisé avec la même précision, avec la même abnégation artistique. Nous avons assisté à une grande fête musicale et nous en garderons un souvenir reconnaissant.*

UN FESTIVAL MAURICE RAVEL DIRIGÉ PAR M. ALBERT WOLFF. LE CHEVALIER À LA ROSE *DE RICHARD STRAUSS, AVEC L’ENSEMBLE DE FRANCFORT*

Après une grande semaine wagnérienne, y a-t-il quelque chose de plus reposant que d’entendre un bon concert Ravel?

On quitte les sombres et pathétiques sommets de la Tétralogie, *on quitte son atmosphère lourde, orageuse et violente, pour entrer dans un climat serein et léger. Quelle aisance naturelle, quel charme! Jamais Ravel ne nous sembla plus clair, son esprit plus nuancé, son langage musical plus fin. Comme nous sommes loin de la terrible grandeur wagnérienne, de ses grands cris tragiques, de ses gestes, de ses grandes attitudes! Nous voici dans un pays de clarté, dans un monde musical harmonieux, plein d’une lumière qui ne nous aveugle pas avec des brusques éclairs déchirant les ténèbres et qui donne* *par contre aux choses la douce transparence de l'aube et du crépuscule.*

Jamais la musique de Ravel ne nous parut plus sensible et sa réputation de froideur cérébrale, plus injuste. Évidemment, c'est un musicien qui n'aime pas les élans trop manifestes, les abandons trop lyriques. Un peu de pudeur, un peu d'ironie, je ne sais quel détachement souriant l'empêchent de devenir pathétique. Il n'a aucun rhétorisme, il ne veut pas être éloquent, il ne se laisse pas entraîner et il ne cherche non plus de nous entraîner. Dans les moments les plus aigus de son œuvre, dans les phrases les plus puissantes, dans le rythme le plus éblouissant, on le sent maître de soi-même, on le sent n'excluant jamais chez lui la clairvoyance. Il nous semble parfois plutôt intelligent qu'inspiré. Il n'a pas l'abondance mélodique et la richesse d'une inspiration facile, mais il sait mettre en valeur la moindre phrase, il sait tirer tous les secrets, exploiter toutes les ressources, toutes les nuances d'une idée.

Il nous fait penser à Toulouse-Lautrec, ce peintre merveilleux, dont la couleur était pauvre, mais dont le dessin était si pénétrant, si vif, si nerveux qu'il aboutissait de rendre un étrange éclat à la couleur la plus éteinte.

L'écriture de Ravel réussit le même miracle. D'une simple phrase mélodique, qui n'a rien d'étonnant en elle-même, cette écriture merveilleuse sait construire une œuvre de la puissance du célèbre Boléro. *Parfois il ne lui faut même pas une phrase entière. Quatre notes sont suffisantes pour nourrir l'admirable* Prélude à la nuit *qui nous introduit dans* *la* Rhapsodie espagnole. *Et puisqu'il s'agit de cette rhapsodie, il convient de remarquer que le style dépouillé, le dessin linéaire de Ravel ne l'empêchent pas d'écrire les pages dynamiques, rutilantes de la* Feria. *Ils ne l'empêchent non plus de faire de la délicieuse* Valse *un tableau si éclatant, si sensuel, si évocateur.*

Soyons reconnaissants à M. Albert Wolff d'avoir consacré tout le programme du concert qu'il dirigea jeudi soir à l'Athénée Roumain à la mémoire de Maurice Ravel. Soyons-lui reconnaissants de nous avoir offert ce qu'il y a de plus beau dans l'œuvre symphonique du compositeur français et surtout de nous avoir fait entendre quelques pièces trop rarement jouées chez nous. En effet, si on peut rencontrer assez souvent dans nos programmes de concert la Rhapsodie espagnole, La Valse, *la* Pavane pour une infante défunte *et surtout le* Boléro, *il est bien plus rare d'y trouver* Ma mère l'Oye *et* Le tombeau de Couperin.

M. Albert Wolff a dirigé tout ce programme avec une délicatesse et une fermeté admirables. Nous avons déjà essayé de tracer dans un article précédent la personnalité de M. Wolff et de définir ses qualités de musicien. Nous ne répéterons pas les remarques déjà faites. Il suffit d'observer que le concert de jeudi soir a confirmé notre admiration et notre joie de saluer en M. Albert Wolff un dirigeur de grande classe et un noble messager de la musique française.

Avant de nous quitter, l'Opéra de Francfort a ténu à nous offrir un spectacle moins solennel que les quatre graves soirées de la Tétralogie. *Nous* *entendîmes donc mercredi soir* Le Chevalier à la rose *de Richard Strauss, ce qui nous fit constater que la troupe de Francfort n'est pas seulement une excellente équipe wagnérienne, mais qu'elle est capable d'aborder avec le même talent, avec la même discipline d'ensemble une œuvre d'un esprit et d'un style entièrement différents.*

Également douée pour l'opéra comique et pour la tragédie musicale, la troupe de Francfort a réalisé un Chevalier à la rose *d'une surprenante grâce et d'une légèreté viennoise, qu'on n'aurait pas soupçonnées aux interprètes de Brunhilde et de Hagen. En changeant de climat musical, les acteurs ont changé de manière et de style. La tragique et passionnée Brunhilde est devenue une charmante Maréchale, pleine d'esprit, de sagesse souriante, de résignation ironique. Il faut féliciter Mme Henny Trundt pour cette extraordinaire transformation. Elle est une bonne cantatrice, mais elle est surtout une actrice de premier ordre. Si ses ressources vocales sont inégales, son talent dramatique par contre est exceptionnel.*

La même surprenante facilité de changer de style et d'expression doit être remarquée pour M. Hellmut Schweebs, qui après avoir été mardi soir un sombre et farouche Hagen, fut vingt-quatre heures plus tard un Baron Ochs auf Lerchenau plein de vulgarité cordiale et joyeuse. D'ailleurs, toute la troupe contribua à donner au spectacle son rythme comique, sa verve rayonnante. Perdue dans cet ensemble parfait, Mme Nella Dimitriu, qui remplaça au dernier moment Mme Res Fischer, supporta bravement la difficulté de sa tâche.

Le spectacle fut dirigé par M. Bertil Wetzelberger, nouvelle connaissance pour le public de Bucarest, déjà familiarisé avec M. Franz Konwitschny qui avait dirigé la Tétralogie.

LA PEINTURE ROUMAINE VUE PAR UN GRAND CRITIQUE EUROPÉEN

Le dernier numéro de la revue littéraire „Gândirea" („La Pensée") nous apporte un important article de M. Lionello Venturi sur l'œuvre et la personnalité du peintre roumain Pătraşco.

M. Venturi est un critique de grande autorité, dont le nom est connu dans tous les milieux artistiques de l'Europe et dont l'œuvre est partout considérée comme une contribution essentielle à l'histoire et à la critique des beaux-arts.

En ce qui nous concerne, nous ne connaissons que la version française de son ouvrage sur Cézanne, ce qui est déjà suffisant pour se rendre compte de sa compétence technique et de son esprit pénétrant et sensible, mais ce qui est loin de résumer la variété de ses études, la richesse de son érudition, la souplesse de sa sensibilité artistique, capable de comprendre avec la même générosité les époques les plus différentes, les styles les plus divers.

M. Al. Busuioceanu nous rend le service de nous offrir, dans le même numéro de la revue roumaine, de très utiles renseignements concernant l'activité de M. Venturi et une liste complète de ses *ouvrages, parus en italien, en français et en anglais. On comprend donc facilement l'importance que peut avoir pour un artiste roumain et pour l'art roumain en général un jugement signé par un tel critique. Son prestige personnel et l'autorité de ses opinions rendent à ce jugement la valeur d'une découverte.*

La „rencontre" de M. Lionello Venturi avec la peinture de Pătraşco est assez récente et probablement assez incomplète. Le grand critique italien avoue avoir regardé pour la première fois les toiles de notre peintre cet automne, à l'Exposition de Paris. Ceci ne l'a pourtant pas empêché de saisir du premier moment la signification de Pătraşco, les secrets de son œuvre, la vigoureuse empreinte personnelle de son style. Ce que M. Venturi nous dit sur la peinture de l'artiste est d'une vérité et d'une clairvoyance que seule une longue intimité avec l'œuvre serait capable de nous donner. Le regard du critique se dirige avec une sûreté étonnante vers l'essentiel et il sait surprendre à travers tous les détails d'une œuvre, ou signification centrale.

Il faut lire cet article, que nous n'osons ni résumer, ni trahir par quelques citations, inévitablement insuffisantes. Il faut le lire d'une part pour tout ce qu'il nous apprend sur l'œuvre d'un de nos plus grands peintres contemporains, et d'autre part parce qu'il nous oblige de réfléchir à la destinée de l'art roumain au-delà de nos frontières.

Faut-il qu'un accident heureux mette M. Venturi en contact avec les tableaux de Pătraşco, pour que nous ayons la chance d'obtenir un tel article? Faut-il nous abandonner à la volonté du *hasard, pour que nous fassions nos artistes plus connus à l'étranger? Et ne vaut-il pas bien mieux que nous tâchions par contre de provoquer de telles „rencontres", de les chercher, de les rendre possibles?*

[LA FIN DE LA SAISON MUSICALE]

La saison musicale est close. Elle l'était déjà, il y a un mois, vers le 15 avril, mais par un heureux hasard, dont je ne sais pas s'il faut rendre responsables les dirigeants officiels de notre vie musicale, nous eûmes l'inoubliable visite de l'Opéra de Francfort, ce qui donna à cette saison musicale médiocre, qui avait traîné pendant quelques mois avec une terrible paresse et une profonde indifférence, l'occasion de mourir en beauté.

Mais la chance, vraiment exceptionnelle, d'avoir entendu la Tétralogie *de Wagner, réalisée avec la dignité artistique que nous avons signalée, ne change rien à la chose: nous voilà privés désormais de tout concert, de tout événement musical, si modeste qu'il puisse être. La seule „consolation" qui nous est encore offerte c'est de pouvoir entendre à l'Opéra Roumain du... Puccini. Ce n'est pas beaucoup!*

Nous sommes obligés de déplorer cette stupide tradition (mais c'en est une? les choses se sont-elles toujours passées ainsi?) qui interrompt brusquement en plein printemps toute activité musicale.

Remarquez que dans aucun autre domaine artistique le travail n’est encore interrompu. Les théâtres continuent d’annoncer des nouvelles premières, les expositions de peinture se succèdent avec régularité et quant à la saison littéraire elle connaît, comme toujours au mois de mai, une nouvelle vague d’activité, que les éditeurs et les libraires préparent avec un effort d’énergie et que le public attend avec une curiosité pleine de sympathie. Nous aurons prochainement la pittoresque et vivante „semaine du livre”, qui donne tant de mouvement et de jeunesse à la vie de notre Capitale.

Seule la musique déclare sa fatigue et renonce, avec je ne sais quelle lassitude, de poursuivre un programme, qui n’a même pas l’excuse d’avoir été jusqu’à présent trop riche.

Ce qui est encore plus incompréhensible, c’est que ces vacances prématurées sont prises à une époque particulièrement favorable à toute manifestation artistique. On vient en effet d’inaugurer le „mois de Bucarest", ce mois festif qui appelle et attire tant de monde vers la capitale du pays et qui donne ŕ cette grande ville un nouvel éclat.

Mais le „mois de Bucarest” n’a pas seulement une signification commerciale, ce ne sont pas seulement les ressources économiques de la ville qui sont mises en valeur. Par contre, tout indique la volonté de rendre à cette fête annuelle une diversité d’expression qui n’a pas le droit d’ignorer ce qu’il y a de plus noble et de plus pur dans la vie d’une grande cité moderne.

Si les Roumains sont invités à venir connaître leur Capitale, si on leur accorde une quantité de *réductions et de facilités pour te voyage et le séjour, si on veut établir et maintenir pendant ce mois un contact plus direct, plus vivant, avec la province, ce n'est pas afin de présenter uniquement un Bucarest industriel, commercial, administratif, etc., mais un centre complet de la vie nationale, résumée dans ce qu'elle a de plus divers, de plus profond, de plus propre. Peut-on exclure, de ce tableau général de la ville de Bucarest, le chapitre de l'activité artistique? Le théâtre, les beaux-arts, la musique, la littérature n'ont pas la même importance que le commerce et l'industrie quand il s'agit de définir le visage d'une cité européenne?*

S'il y a pendant l'année une époque qui exige un supplément d'effort et d'activité dans tous les domaines, c'est justement pendant ce „mois de Bucarest", dont le but principal est de donner à la Capitale du pays un caractère symbolique et représentatif. N'est-il pas étrange de choisir justement ce mois pour interrompre la saison musicale et pour mettre fin à toute une activité artistique?

Il nous est impossible de comprendre quelles sont les raisons qui ont déterminé nos institutions musicales (et notamment la Philharmonique qui occupe une place dominante dans la musique roumaine) d'abandonner avec une telle hâte le travail. La mission de la Philharmonique aurait été d'organiser par contre une série de concerts, assez variés comme programme, assez accessibles comme prix, afin de renouveler son public habituel et d'attirer dans les salles de concert des nouveaux *auditeurs, moins blasés, moins fatigués, moins indifférents que ceux qui applaudissent sans conviction, pendant l'année, un orchestre qui n'a pas la foi.*

LUCIEN DUBECH

Je ne sais pas si M. Lucien Dubech se trouve pour la première fois chez nous. Nous avons le sentiment de pouvoir saluer en lui une vieille connaissance et, s'il voulait bien nous laisser le dire, un vieil ami.

Nous le lisons depuis de nombreuses années et ses chroniques hebdomadaires nous ont familiarisés avec son esprit pénétrant, ironique, légèrement bourru. M. Dubech est un critique sévère, mais sa sévérité a de l'esprit. C'est une sévérité qui ne craint pas le sourire.

Le théâtre contemporain n'a pas un critique plus avisé et plus juste, un guide plus renseigné, un observateur plus rigoureux. Auteur d'une histoire du théâtre, dont les cinq tomes constituent une œuvre capitale, d'une richesse documentaire unique, M. Lucien Dubech apporte dans ses articles non seulement une grande sûreté de goût, mais en même temps une admirable culture, qui lui donne une perspective élargie du paysage théâtral. Un spectacle n'est pas pour ce critique un simple accident de théâtre, plus ou moins heureux, mais un élément qu'il faut placer et juger dans l'ensemble des tendances, *des directions et des idées qui forment la vie générale de cet art.*

À une époque où malheureusement le théâtre, écrasé par la concurrence du cinéma, qu'il essaie vainement d'imiter, renonce à sa dignité intellectuelle et se trouve prêt à consentir n'importe quelle facilité, n'importe quelle bassesse, quelques rares critiques, dont M. Lucien Dubech est un des premiers, s'efforcent de maintenir, avec une juste sévérité, le commandement esthétique d'un art trop noble et trop ancien, pour succomber maintenant sous une vague générale de vulgarité.

La critique de M. Dubech refuse tout compromis, toute confusion. Homme de droite, il ne fait intervenir pourtant dans son jugement aucun critère politique. Il n'a pas de parti-pris „idéologique", il n'est pas, en matière artistique, ni de gauche, ni de droite, ses chroniques ne se laissent nullement influencer par les points de vue étrangers au théâtre.

C'est un exemple d'objectivité et surtout un exemple de moralité intellectuelle, car il est en effet si difficile de résister de nos jours à la terrible pression politique, qui déforme tout et qui fait les plus stupides ravages dans le monde des idées, dans le monde de l'art et généralement dans le monde de la culture.

M. Dubech ne manque certainement pas de passion dans la profession de ses opinions et de ses principes politiques, mais il est avant tout un homme de culture et il sait bien que rien n'est plus dangereux que de les faire intervenir dans l'ordre de l'Esprit.

LES GRANDS PRIX LITTÉRAIRES DE L'ANNÉE

Le prix national de poésie pour l'année courante vient d'être décerné à M. Al. Th. Stamatiad; celui de prose (nouvelle et roman) à M. Alexandre Cazaban.

Il paraît que les débats de la commission chargée d'élire les deux lauréats aient été particulièrement vifs et que le résultat n'a été obtenu qu'à la fin d'une longue délibération, durant laquelle les chances des divers candidats furent assez discutées. Notamment pour le prix de poésie, il n'a pas fallu moins de trois scrutins pour réaliser la majorité nécessaire. Encore cette majorité ne fut-elle obtenue que grâce à la voix du président. Mgr. Colan, ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts.

Si nous rappelons les conditions difficiles dans lesquelles MM. Stamatiad et Cazaban ont conquis les deux prix, ce n'est que pour souligner le caractère sévère de la compétition, dont ils sont cette année les vainqueurs. Il est probable que le combat électoral qui eut lieu au sein de la commission aura un certain écho dans la presse et l'opinion littéraire. Il est probable que certaines résistances d'ordre critique, manifestées au cours de cette délibération, seront renouvelées dans les commentaires suscités inévitablement par cet événement littéraire.

Mais ceci ne pourra nullement mettre en doute la justesse de cette double élection qu'il faut considérer avant tout par rapport à la signification initiale des prix accordés.

N'oublions pas en effet que le prix national de littérature n'est pas une simple distinction qu'on accorde pour un beau livre ou pour un grand succès littéraire. Ce n'est pas un prix, c'est plutôt le couronnement d'une activité littéraire, considérée dans son ensemble, le couronnement d'une vie consacrée aux livres, à l'amour des lettres et à l'amour intolérance littéraire, que ce ne sont pas uniquement des raisons d'ordre critique, mais en quelque sorte des raisons d'ordre éthique qui décident de la manière dont on décerne ces grands prix.

On peut aimer ou ne pas aimer la poésie de M. Stamatiad. Personnellement, j'avoue ne pas être un de ses admirateurs. Mais peut-on ne pas se laisser émouvoir par le dévouement dont cet écrivain s'est consacré depuis tant d'années au travail littéraire? Peut-on ne pas reconnaître qu'il y a quelque chose de noble dans la ferveur, dans la passion, dans la naïve et sincère intolérance littéraire, que ce poète – mi-symboliste, mi-parnassien – a toujours vouées à ses propres œuvres, à ses propres écrits? Il n'a vécu que pour cela; il ne vivra jamais que pour cela. Trente ans de dévouement littéraire, trente ans de rêves parfois déçus, d'espoirs parfois inutiles trouvent aujourd'hui une consolation, une récompense.

Quant à M. Alexandre Cazaban, le grand prix qu'il vient d'acquérir est la juste reconnaissance d'une venue, assez méconnue par la critique, mais à laquelle les lecteurs ont accordé quelques fois une large audience. M. Cazaban est un prosateur puissant, un observateur clairvoyant et ironique. Le *public qui aime simplifier ses jugements littéraires ne voit en M. Cazaban qu'un humoriste.*

„Humoriste" il l'est, sans doute, et même un de nos meilleurs, à condition de rendre à ce mot non pas sa signification courante et injuste de facilité comique, mais toute sa valeur d'art. Car M. Cazaban est, malgré l'apparente facilité de ses écrits, un psychologue, un artiste, un grand conteur.

„PLACE RÉSERVÉE POUR LA GRANDE FRESQUE"...

Il paraît que la fresque inaugurée hier soir à l'Athénéee Roumain est une très belle œuvre. Ceux qui l'ont vue nous assurent que l'auteur, M. Costin Petresco, a réussi de lui donner cet air de grandeur et de simplicité qui est la loi principale d'un monument public.

J'avoue pourtant que j'ai un vague sentiment de crainte et que j'hésite encore de visiter l'Athénée, qui doit se trouver sensiblement changé depuis hier soir. Je savais sans doute fort bien qu'en principe cette énorme „place réservée pour la grande fresque" n'était que provisoire et qu'elle devait un jour disparaître. Je savais fort bien que cette immense page murale n'était qu'une longue attente qui devait un jour prendre fin. Mais une attente qui dure un demi-siècle devient quelque chose de permanent et de familier. Ne trouviez-vous pas que les grandes lettres *de cette longue inscription „provisoire” faisaient en quelque sorte partie de l'image de notre Athénée?*

Elles avaient depuis longtemps cessé d'être une „inscription” proprement dite et elles étaient devenues avec le temps une sorte de décoration intérieure de la salle. Je crois que depuis 1888 elles avaient perdu leur sens initial: „Place réservée pour la grande fresque”...

Quand on aime une ville, on l'aime avec ce qu'elle a de moins brillant, de plus vieux. On l'aime pour ses habitudes, pour ses négligences, pour son air d'intimité un peu insouciante. Permettez-moi donc d'avouer que je pense avec un peu de mélancolie à cette vieille inscription qui est à jamais disparue. C'était une image qui faisait partie de nos plus anciens souvenirs. Je crois qu'elle était assez belle et que ses grandes lettres d'or avaient je ne sais quelle sévérité décorative dans le cadre académique, solennel, pompeux de la grande salle. Mais belle ou laide, elle était tellement associée à ces murs, à ce bâtiment et, ce qui est plus important encore, à notre mémoire, que nous avons maintenant de la peine à l'imaginer absente. Il y aura désormais quelque chose de profondément changé dans la vieille image de l'Athénée et nous aurons quelque temps l'impression d'y être légèrement dépaysés.

Qu'il nous soit donc permis, avant de regarder la „grande fresque” réalisée après cinquante ans d'attente, qu'il nous soit permis de fermer un instant les yeux et d'évoquer une dernière fois la modeste, la vieille, et la familière „place réservée pour la grande fresque”...

NOTĂ DESPRE BALCIC

Cunoscătorii mai vechi ai Balcicului deplâng valul de civilizaţie care s-a abătut asupra lui în ultimii ani. Ei privesc cu dezolare cum fostul orăşel dobrogean, care semăna pe vremuri, şi de altfel nici azi n-a încetat cu totul să semene, cu un prăpădit sat asiatic, se pregăteşte să devină cu timpul port, oraş, staţiune balneară.

Fiecare nouă victorie a civilizaţiei pe teritoriul acestui golf li se pare un atentat împotriva adevăratului lor Balcic. Lumina electrică, digul, farul, toate au fost primite cu strângere de inimă. Cât despre vilele albe, care nu încetează să apară de la an la an pe dealurile de cretă, altădată pustii, nu e una care să nu provoace ostilitate.

Ce se va întâmpla când va fi gata hotelul Oficiului de Turism sau când se va face şoseaua de la Constanţa sau când, în sfârşit – nelegiuire supremă! – se va prelungi până aici o linie ferată?

Vechii „balcicieni” preferă să nu se gândească la aceste catastrofe. Singurul lor protest este o ridicare consternată din umeri, ca în faţa cataclismelor, pe care le suporţi fără să le înţelegi.

De pe acum, ei caută la extremităţile golfului, ţinta posibilă a unor viitoare retrageri. „Nu mai e de trăit în Balcic”, se spune în mod obişnuit, în fiecare vară. Privirea mută spre coasta goală de la Hilalgi şi Sacalî, sau spre stâncile de la Surtuchioi. E o privire de ameninţare: nu este una de despărţire. Nimeni nu pleacă pentru totdeauna de aici.

Iubirea pentru Balcic are ceva intolerant şi superstiţios. Ea nu suferă nici o schimbare şi nu acceptă nici o iniţiativă. Lucrurile trebuie să rămână în vechea lor mizerie, în vechea lor părăsire. S-ar spune că poezia locului este pe jumătate făcută din praf şi sărăcie.

Trebuie să recunoaştem că acest fel maniac de a iubi Balcicul, această spaimă de înnoire, acest refuz al civilizaţiei, nu sunt simple capricii. E adevărat că ele nu au altă putere decât a unei rezistenţe sentimentale, dar nu e mai puţin adevărat că ele reprezintă un gest instinctiv de apărare a unor frumuseţi ce se pierd.

Vilele moderne ce s-au ridicat în ultimii zece ani sunt, fiecare în parte, foarte frumoase. Toate la un loc însă, au ajuns să modifice peisajul. Este în aceste cuburi şi paralelipipede albe, ceva care contrazice linia leneşă a dealurilor Balcicului. Se vede atât de bine că aceste case nu au crescut, ci că au fost aduse. Ele nu aderă cu peisajul. Ai impresia că sunt simple construcţii demontabile, şi nu te-ar mira să le vezi dispărând la sfârşitul sezonului.

O asemenea vilă nu e desigur lipsită de graţie. Liniile ei drepte, terasele largi, ferestrele făcute parcă pentru a chema soarele, totul este evocator de vacanţă. Dar e ceva artificial în aceste siluete rectilinii, care îşi seamănă atât de mult, încât par a fi făcute în serie, pe un singur tip. Ele au ceva mecanic, uniform, standardizat – şi nu e nimic în lume (nici florile, nici perdelele şi obloanele de colori diferite, nici porumbeii care se agită pe terase), nu e nimic în stare să le dea mai multă intimitate, un obraz propriu, acel aer de singurătate gânditoare ce poate face dintr-o casă o fiinţă vie.

Balcicul are prea multă viaţă proprie şi o coloare locală prea specifică, pentru ca să suporte aceste clădiri uniforme.

Cât sunt ele de frumoase pe plaja inexpresivă de la Eforie! Acolo aerul lor provizoriu, de joc demontabil, este într-adevăr graţios. Totul pare o mică cetate efemeră, ca un decor de cinematograf, instalat pentru o lună sau două, până ce se va termina filmarea exterioarelor. Artificiile nu numai că nu sunt surprinzătoare la Eforie, dar au, dimpotrivă, nu ştiu ce humor. Suntem într-o mică lume convenţională de carton şi pânză, pe care sfârşitul lui septemvrie o va şterge de pe suprafaţa nisipului. Până atunci, un jazz, un joc de ruletă, un bar de noapte, menţin lângă vuietul valurilor, o atmosferă artificială de studio.

La Balcic, natura e prea gravă, pentru a primi fără jignire, asemenea jocuri. Ele devin degradante aici, unde un răsărit sau un apus de soare n-a încetat să fie o mare dramă solemnă pe care o priveşti în tăcere.

„Civilizaţia” nu pune în primejdie numai peisajul Balcicului, ci şi viaţa de neglijenţă pe care iubitorii lui s-au obişnuit s-o ducă aici.

A fi neglijent, a fi desculţ, a fi mai mult despuiat, decât îmbrăcat, este la Balcic nu atât un semn de nepăsare, cât o tacită lege socială. Dacă în altă parte există un snobism al confortului, aici există un nu mai puţin puternic snobism al lipsei de confort. Face parte din farmecul Balcicului, a locui într-o casă fără lumină electrică, a nu avea apă curgătoare, a fi prost servit la masă, a primi scrisorile cu mare întârziere, a nu ceti ziare.

Este reversul absolut al unei vieţi de mare hotel, dar nu intră poate mai puţină mondenitate în această lipsă aparentă de eleganţă şi prejudecăţi.

Oamenii sunt destul de copilăroşi pentru a găsi exact aceleaşi satisfacţii de vanitate şi într-un frac bine purtat într-un mare salon, şi într-un trening prăpădit, îmbrăcat la Balcic. Legile de modă, de eleganţă, de bună cuviinţă, sunt în amândouă cazurile la fel de stricte.

Sublimul e o comedie ce se poate juca la toate nivelurile de viaţă.

Să distingem însă comedia socială a Balcicului de poezia lui reală.

Că e oarecare doză de snobism sau cel puţin de copilărie în îndârjirea cu care familiarii Balcictifui ar voi să-l apere împotriva civilizaţiei, e foarte posibil. Totuşi această atitudine a lor, cât ar fi de maniacă, nu este în totul greşită. Ea porneşte de la o intuiţie justă. Balcicul nu se poate moderniza decât prin desfigurare. Un Balcic canalizat, pietruit, bine luminat, cu şosea comodă, cu gară, cu hotel confortabil, cu cazino, cu sală de dans va fi un mic paradis pierdut.

E greu de spus, dar trebuie să avem curajul de a o face: Balcicul adevărat este cel murdar. Mizeria face parte din splendoarea lui.

Dacă ar trebui să spun, numai în câteva cuvinte, secretul Balcicului, m-aş gândi, în primul rând, la turburătorul său amestec de sărăcie şi grandoare: o mare mizerie cu ceva împărătesc în ea. E o mizerie care nu cere milă. Marea dă nobleţe pietrelor şi zdrenţelor.

Când încerc să evoc de departe Balcicul, mă gândesc la nenorocita cârciumă a lui Cara Miti. E acolo, în fundul prăvăliei, o uşă de scânduri îngustă, decolorată, murdară, de parcă ar fi o uşă de magazie părăsită. Când se deschide însă, în cadrul ei apare un miraculos peisaj de Golgotă, pe care, departe, îl îmblânzeşte albastrul intens al mării.

Contrastul e atât de violent, încât uimirea rămâne mereu aceeaşi. Niciodată nu te vei obişnui cu gândul că uşa lui Cara Miti ascunde acest miracol. De câte ori cineva, ieşind sau intrând, o deschide, te aştepţi să găseşti dincolo de acest prag un maidan oarecare de periferie.

În locul lui, apare însă acelaşi dreptunghi de vis, imobilizat într-o mare lumină. Mi se pare că e tot Balcicul în această deschidere de uşă...

Frumuseţi glorioase sunt aici vecine cu cele mai lamentabile zdrenţe, dar această vecinătate nu are nimic ofensător, nimic degradant. Puţină glorie, puţin orgoliu, străluceşte în ultima privire, în ultima fiinţă. E un zâmbet de resemnare, de indiferenţă, de melancolie, care se mai poate descifra în ochii cei mai şterşi, în privirea cea mai absentă. Nici dansul micilor ţigănci, care te înconjoară în tătărime cântând „caracâz" şi cerşind un leu într-o teribilă larmă de strigăte şi gesturi, nici acest dans care ar voi să fie obscen, nu reuşeşte să-şi piardă urmele lui de mândrie, de graţie. Un ban de aramă, o brăţară de tinichea, o cârpă colorată, purtate cu o inconştientă cochetărie senzuală, te ajută să recunoşti uneori între aceste dansatoare de zece ani, o mică principesă cu degetele fine.

Balcicul poartă fără ostentaţie, ba chiar cu lene, cu nepăsare, asemenea minuni, care n-au conştiinţa de a fi excepţionale şi se pierd în soare şi în praf.

Mi se pare că aşa-zisa „bogăţie de colori” a Balcicului, pe care toată lumea o laudă, este o falsă bogăţie.

Pictorii au descoperit Balcicul, dar tot ei au răspândit anumite prejudecăţi care, cu timpul, au căpătat prea mult prestigiu, ca să mai poată fi revăzut. Între aceste prejudecăţi, cea mai bine fixată este tocmai ceea ce se numeşte printr-un consens general, „bogăţia de colori” de la Balcic.

Peisajul balcician este, dimpotrivă, un peisaj ars, alb, fără exuberanţă. Este un pământ tragic şi pare, la prima vedere, un pământ sterp. Vegetaţia nu se vede decât mai târziu şi, în orice caz, nu ea face nota dominantă a locului. Vorbim desigur despre Balcicul propriu zis, nu despre întreaga regiune, care, într-adevăr, este uimitor de diversă. Nu mă gândesc nicidecum la viile care încep la Hilalgi şi se termină abia la Ecrene, nici la inexplicabila vale a Batovei, cu vegetaţia ei generoasă, şi nici măcar la coasta râpoasă de la Sartuchioi, care îşi răscumpără sterilitatea cu o paletă complexă de colori în care un pământ feruginos aprinde fantastice focuri metalice.

În toată această regiune, să-i păstrăm Balcicului singurătatea sa. Mai ales să nu repetăm grosolana eroare, pe care un afiş de propagandă o făcea mai de mult vorbindu-se despre „Nissa Orientului”.

Nu, Balcicul nu are nimic mediteranean. Fiinţa lui adevărată nu este în cei câţiva smochini, care provoacă stupoarea admirativă a excursioniştilor. Ceea ce îi dă un suflet propriu şi o sfâşietoare poezie, este, dimpotrivă, asprimea pământului său, relieful chinuit al dealurilor, albul nemilos al acelor pereţi de var şi lut ars, pe care te miri că nu găseşti urma flăcărilor ce s-au stins.

Lumina Balcicului este violentă, copleşitoare, fără umbră, fără odihnă. Numai vecinătatea mării reuşeşte s-o înduplece. Puţină oboseală, puţină tandreţe nu capătă această lumină decât în ceasurile de seară. Atunci colorile se deschid, iar încremenirea dealurilor devine mai puţin austeră.

Peisaj sărac, peisaj grav, peisaj împietrit, de unde îşi ia Balcicul înşelătoarea lui gamă de colori? Poate tocmai din acest fond cenuşiu-ars, care dă prin contrast o intensitate dublă mării, iar colorilor o aprindere nouă.

Ele nu pot acoperi însă Balcicul pustiu, calcaros şi – oricât de bine l-ai cunoaşte, oricât de familiar ţi-ar fi – mereu halucinant.

Încerc să-mi imaginez Balcicul aşa cum trebuie să fi fost el înainte de venirea primilor pictori, în momentul în care îşi ignora încă frumuseţea.

Încerc să văd Balcicul de la 1913, necântat de poeţi, nevizitat de pictori, nemodificat de arhitecţi, Balcicul necunoscut, zdrenţuit, somnolent, adormit în soare şi mizerie, jumătate balcanic, jumătate asiatic.

Ceva din această toropeală, care încă nu s-a dezmeticit, a mai rămas şi astăzi în cartierele de sus, în cafenele, pe străzi, în port, totul chemând parcă la bine, la nemişcare, la reverie.

În această lume somnoroasă, care se legăna cu două-trei cântece turceşti ce se mai cântă şi azi, fără să-şi fi pierdut tristeţea visătoare, în această lume de Orient decăzut şi împăcat, ce gălăgioasă trebuie să fi fost intrarea noastră, a europenilor!

Cred că nici azi în cartierul turcesc şi. în tătărime, oamenii n-au înţeles bine ce s-a petrecut sub ochii lor. Sunt încă buimăciţi de somnul din care i-am trezit. Lucruri care pentru ei n-au avut niciodată nici un preţ, au căpătat deodată o valoare fabuloasă. Pe o tinichea ruginită, pe un vas spart, pe un şal învechit, noii veniţi ofereau sume fantastice de 20, 50, 80 de lei. Ei găseau frumuseţe, farmec şi poezie unor cioburi, unor zdrenţe, care deveneau brusc obiecte de artă, după ce zeci de ani fuseseră nenorocite nimicuri.

La Balcic a apărut atunci cea mai dezorientată bursă a valorilor. Tinichele, cârpe şi sticle colorate, pe care geniul naiv al tinerelor turcoaice le purta cu inconştienţă, erau cumpărate de noii veniţi cu preţuri ameţitoare. Banul care nu fusese probabil niciodată o noţiune limpede în mahalalele Balcicului, devenea acum ceva misterios, nedefinit, capabil de cele mai absurde salturi, de cele mai neaşteptate căderi. Un economist care ar studia indicele preţurilor la Balcic, ar avea în faţa lui o agitată diagramă, în care ar trebui să citească uluială, curiozitate, spaimă şi nesfârşit de multă copilărie.

Poate însă că dincolo de această agitaţie pitorească, ceea ce rămâne mai puternic şi mai durabil, este tot lenea, tot indiferenţa.

Priviţi bătrânele turcoaice, îmbrăcate în negru, pironite în prag, sau la fântână, sau undeva pe o coastă de deal, păzind o nevăzută turmă. Trec ore întregi, fără să facă un gest, fără să-şi schimbe privirea aţintită mai puţin spre mare, cât spre cine ştie ce depărtată fantomă.

Veacurile vor veni şi vor trece, dar parcă nemişcarea aceasta nu se va clinti.

Balcicul nu a fost pentru noi o cucerire teritorială. El a fost mai mult o descoperire de ordin sufletesc. Balcicul adaugă ceva sensibilităţii româneşti şi, la rândul său, capătă noi înţelesuri şi noi valori mulţumită acestei sensibilităţi, fără de care ar fi rămas în veci punct geografic. Destinul a vrut să-i înscrie numele pe harta poeziei şi a picturii. În cultura românească este un mic capitol distinct care poartă numele lui.

Dacă s-ar putea întruni într-o expoziţie colectivă toate pânzele de inspiraţie balciciană (şi e un lucru care ar trebui făcut cândva...), s-ar vedea lămurit câte viziuni diferite a îmbogăţit şi stimulat Balcicul, pretexte pentru câte călătorii interioare a oferit.

Materialul plastic pe care l-a cucerit pictura românească, din momentul în care primii noştri pictori au descins în această regiune, este inepuizabil. De douăzeci de ani încoace, aproape că nu este expoziţie, care să nu aibe un panou de tablouri dedicat Balcicului. „Motivele” pe care el le propune artistului sunt puţine şi par monotone, dar pe aceste sărace motive câteva generaţii de pictori au lucrat şi continuă să lucreze, cu o surprinzătoare varietate de atitudini personale în faţa aceluiaşi peisaj.

Nu ştiu însă dacă picturii îi este dat să ne transmită altceva decât fragmente din această lume închisă, care este Balcicul. Spectacolul pictural, ce se joacă în amfiteatrul de lut ars al golfului, nu este decât un singur element al unei drame mult mai complexe. Pictorii trădează puţin Balcicul, când îl reduc la un simplu joc de lumină şi coloare. Cred că scriitorii, care încep şi ei să descindă spre mare, sunt destinaţi să ne dea un Balcic mai întreg, mai bogat, care fără să-şi piardă vraja peisajului, să ne reveleze şi poezia misterioaselor fiinţe ce trăiesc acolo.

Un roman de curând apărut – *Pânza de păianjen* de d-na Cella Serghi – ne-a dăruit un Balcic de o frumuseţe, o diversitate şi o putere emoţională, pe care mi se pare că Balcicul nu le-a avut niciodată în pictură.

LA O NOUĂ DIRECŢIE A TEATRULUI NAŢIONAL

În momentul în care scriu aceste rânduri, nu se cunoaşte încă numele noului director al Teatrului Naţional. E cu atât mai bine. Ne vom putea astfel adresa nu persoanei menite să preia succesiunea recent deschisă, ci funcţiunii însăşi. Nou director pentru noi înseamnă nu *nou titular,* ci *nouă direcţie.*

Expresia este de altfel greşită. Teatrul Naţional n-a avut de multă vreme direcţie. Mi se pare că de la

Alexandru Davilla şi Pompiliu Eliade, conducătorii acestei instituţii n-au mai fost propriu-zis directori, ci numai administratori.

Spun acest lucru, fără sentimentul de a fi nepios faţă de memoria lui Paul Prodan, a cărui moarte de om tânăr am deplâns-o sincer.

A fost un bun gospodar, un om cumpănit, un spirit ponderat, fără mari îndrăsneli, dar şi fără mari erori. Singura sa greşeală – greşeală de principiu – a fost de a crede că funcţiunea sa este în primul rând de ordin administrativ. Prin aceasta, Paul Prodan reducea importanţa propriului său post, îi limita orizontul, îl minimaliza. Printr-o modestie rău plasată, direcţia Teatrului Naţional şi-a pierdut caracterul de post central în cultura românească şi a devenit cu timpul un fel de mică regie autonomă – cum este de exemplu „Cassa Muncii C. F. R.”.

Trebuie să recunoaştem că acest fel limitat de a înţelege o direcţie de Teatru Naţional, nu i se datorează exclusiv lui Paul Prodan. El nu a făcut decât să continue cu un surplus de modestie temperamentală, o stare de lucruri de mult instaurată acolo.

Nu numai lungul directorat al răsposatului Mavrodi, dar toată conducerea de la război încoace a stabilit în Teatru o mentalitate de serviciu administrativ. Problemele specifice de teatru, problemele de cultură şi de artă, i-au fost lăsate pe planul al doilea, ba chiar foarte adesea complet nesocotite, singura preocupare permanentă privind mecanismul juridic, bugetar şi administrativ al instituţiei. Când acest mecanism era pus la punct, când el funcţiona fără accident şi fără deficit, titularul postului îşi considera misiunea îndeplinită. Este în firea oricărui organ birocratic să uite obiectivele pentru care a fost creat şi să considere propria sa existenţă drept unic scop. Orice administraţie îşi creează false probleme, pe care le rezolvă, transformându-le apoi – printr-un abil sofism – în obiective principale.

În 20 de ani, condus aşa cum a fost, Teatrul Naţional a uitat că funcţiunea sa este de a crea o literatură dramatică originală, de a menţine vii operele noastre clasice, de a păstra contactul cu marea literatură universală, de a creşte generaţii noi de actori, de a face din prima noastră scenă punctul de întâlnire al scrisului românesc cu plastica şi muzica românească, în sfârşit, de a întreţine în existenţa teatrului un climat de cultură. A uitat toate aceste obligaţii care fac parte din esenţa lui, din structura, din raţiunea lui de a fi – şi şi-a redus întreaga existenţă la elementarul „bun mers” al ruajului său tehnic, întocmai ca un dinam care funcţionează de unul singur, în vid, deşi rostul său este de a pune în mişcare o întreagă uzină.

Teatrul Naţional trebuie să fie redat culturii româneşti. El trebuie să-şi asume din nou funcţiunile de la care de bună-voie s-a demis. E momentul să se înţeleagă că această instituţie nu trăieşte pentru a realiza anual previziunile unui capitol bugetar. Cifra încasărilor sale nu poate fi nici un obiectiv, nici un criteriu. Sunt bugete înfloritoare care se plătesc cu inexorabile deficite de ordin intelectual.

Un director de Teatru Naţional nu este răspunzător numai faţă de înalta Curte de Conturi. Există alte instanţe de control, al căror verdict este mai grav, chiar dacă se pronunţă mai târziu şi chiar dacă nu se consemnează în niciun dosar oficial.

Am mai observat şi altă dată: între teatrul nostru de astăzi şi celelalte arte (literatură, plastică, muzică), este o deosebire de nivel care echivalează cu scoaterea teatrului din cultură.

Fără a relua aici o întreagă serie de exemple, pe care cu oarecare amploare le-am expus, altă dată, în altă parte[1], e de ajuns să observăm că de la război încoace scena românească nu numai că nu a dat nimic echivalent marelor opere create în roman şi poezie, dar nu a participat nici prin efort, nici prin tendinţă, nici prin atmosferă generală, la dezbaterile de idei, la bogăţia şi diversitatea de preocupări care a însufleţit celelalte domenii ale culturii noastre actuale.

În timp ce în roman, în eseu, în poezie, am asistat la o schimbare radicală de tehnică şi de stil, teatrul a rămas străin de această mişcare înnoitoare, în aşa măsură încât se poate spune că de la un moment anumit, el nu a mai avut niciun punct de contact cu gândirea, cu arta şi cu sensibilitatea timpului nostru, de care nu s-a apropiat şi din care s-ar zice că nu face efectiv parte.

„Teatrul cu punţile tăiate”, am scris odată şi îmi permit să repet formula care mi se pare de două ori exactă, căci drumurile teatrului sunt tăiate şi spre lucruri şi spre oameni. Nicio idee nouă n-a pătruns de multă vreme în această obosită artă, niciun om nou n-a bătut de multă vreme la această poartă veche.

---

[1] *Banca H.* sau *despre o atitudine critică în teatru* (5 articole în „Rampa” din septembrie 1935). *Notă despre literatura dramatică* („Revista Fundaţiilor Regale”, septembrie 1936). *Notă tot despre literatura dramatică* („Revista Fundaţiilor Regale”, noiembrie 1936).

Să nu reluăm aici un proces prea mare, spre a fi dezbătut în întregul lui. Să facem însă cea mai simplă dintre constatări: gândiţi-vă ce ne-a dat teatrul nostru în decursul stagiunii ce se încheie şi puneţi alături tot ceea ce, în acelaşi răstimp ne-a dat literatura.

Când în roman apare o carte de dimensiunile şi greutatea operei d-lui G. Călinescu. *Romanul Otiliei*, (sic) teatrul ni-l oferă pe *Ion al Văduvei*. Când în poezie, un tânăr cu totul necunoscut, d. Emil Botta aduce cu întâiul său volum, *Întunecatul April,* un extraordinar mesaj liric ce ne permite să recunoaştem de la primele acorduri un poet, teatrul ne dă *Glumele destinului*, ale d-lui Aslan. Când în mai puţin de un an, câteva nume noi de romancieri şi poeţi (Cella Serghi, Gh. Banea, Mircea Gesticone), izbutesc să afirme de la început incontestabila lor vocaţie literară, teatrul nu izbuteşte nu numai să cheme niciun condei nou, dar nici măcar să şi le păstreze pe cele vechi.

În decursul unei stagiuni care presupune o considerabilă cheltuială de timp, de muncă, de bani, de oameni şi de material, care este singurul moment de artă realizat pe scenele noastre? Unul singur – şi poate tot ar fi de ajuns să scuze, dacă nu să justifice, atâta vreme pierdută, atâtea aşteptări căzute. Unde este, nu zic piesa pe care să ne-o fi revelat această stagiune, dar unde este cel puţin experienţa de regie pe care să o fi încercat, unde este marea încercare actoricească pe care să o fi făcut posibilă, unde este noua viziune decorativă pe care să ne-o fi propus?

Dacă există răspunderi, ele nu îi pot reveni decât Teatrului Naţional. El e presupus a constitui conştiinţa de sine a teatrului nostru; el e obligat a exercita prin simpla sa existenţă, controlul critic al întregii vieţi de teatru şi poate că nu e exagerat să spunem, al întregii noastre vieţi de cultură. Teatrul poate fi punctul de întâlnire, de fuziune, de clarificare a tuturor tendinţelor şi posibilităţilor de sensibilitate şi gândire ce se manifestă în felurite domenii de expresie, dar care îşi pot găsi în teatru conştiinţa unităţii lor de stil.

Noul director va găsi, se pare, la Teatrul Naţional, o gospodărie prosperă, o deplină securitate materială a instituţiei, un mecanism administrativ fără cursur.

Dacă va considera că misiunea sa exclusivă este de a menţine toate acestea în bună stare, ca şi cum ele ar constitui valori în sine, atunci Teatrul Naţional îşi va fi căpătat încă un bun administrator, în seria aproape tradiţională a foştilor conducători. Dar dacă va avea curajul să-şi pună deschis problema funcţiunii ce îi revine Teatrului Naţional în ansamblul unei culturi, atunci e posibil să intrăm nu numai într-o nouă direcţie, dar poate într-o nouă epocă. Cuvântul nu mi se pare excesiv.

UN MOMENT REPREZENTATIV DE TEATRU

Am văzut cu mare întârziere, la una din ultimele ei reprezentaţii, *Actriţa,* piesă ce s-a jucat cu mare succes, în decursul întregei stagiuni, la Studioul Teatrului Naţional.

Se înţelege, e prea târziu pentru o cronică şi de altfel nici nu ar fi mare lucru de spus despre această melodramă, pe care publicul din capitală şi provincie a ratificat-o cu lacrimile lui.

Dar este în acest spectacol un moment care defineşte un întreg stil teatral. E o adevărată scenă documentară. Ea indică în acelaşi timp şi o concepţie de regie şi o tehnică actoricească şi o mentalitate de public.

În puţine cuvinte, iată despre ce e vorba. O mare actriţă are o fiică tânără, pe care, în parte din iubire, în parte din gelozie, voieşte s-o împiedice a deveni şi ea, la rândul ei actriţă. Tânăra fată, pentru a obţine consimţimântul refuzat, o imploră pe mama ei s-o asculte cum recită un monolog dintr-o piesă de Knut Hamsun, pentru a-şi da seama dacă are sau nu talent. Dacă da, va face teatru; dacă nu, va renunţa. Mama acceptă (mai ales că monologul acesta a fost pe vremuri unul din marile ei triumfuri personale), iar fata recită monologul.

„Nu e rău", spune marea actriţă, după ce şi-a ascultat ca la un examen fiica. „Nu e rău, dar acuma ascultă-mă cum spun eu acelaşi monolog, şi vei înţelege ce înseamnă o actriţă".

Zis şi făcut. Mama recită la rândul ei lunga tiradă, dar cu aşa de mare artă, încât fiica izbucneşte în plâns, copleşită de emoţie şi cade la picioarele mamei actriţe, exclamând: „da, mamă, acum văd bine că nu am talent".

Cortina cade şi cu aceasta se termină actul al doilea. Ce se întâmplă mai târziu nu are nicio importanţă. Dar mica scenă pe care v-am povestit-o, este în schimb plină de tâlc. Fără voia autorului, fără voia regizorului şi poate chiar fără voia interpretelor, ea ne prezintă două maniere de a înţelege teatrul, şi scoate din confruntarea lor o concluzie care valorează cât un simbol.

Pe actriţa-mamă o joacă d-na Marioara Voiculescu. Pe fiica ei, o joacă d-na Marietta Deculescu. Amândouă spun acelaşi text, dar într-un fel, aşa de diferit, încât cuvintele – deşi sunt aceleaşi cuvinte – îşi pierd sensul, se modifică, devin absolut altceva. Nu este numai distanţa dintre două temperamente dramatice deosebite, este prăpastia dintre două limbi străine. S-ar zice că cele două interprete vorbeau nu numai cu alte accente, dar cu alt vocabular, cu altă sintexă

Textul în sine este lipsit de interes. E un adevărat „monolog de examen”, în care gradaţiile de ton se acumulează ca gamele în exerciţiile de pian. Nici nu se poate visa ceva mai declamator şi mai teatral. Tot monologul e făcut din arpegii scriitoare.

Îmi iau libertatea de a-l transcrie, cel puţin în măsura în care l-am putut nota la spectacol. Se va înţelege astfel şi mai bine, jocul celor două interprete:

„Aşadar tânără, frumoasă, iubită de toţi şi liberă, mai ales liberă... Te-am dorit, te-am iubit, te-am ales... Pentru tine am respins pe cei din rasa mea, din ţara mea, mi-am nesocotit prietenii, am îndepărtat pe cei cărora le eram dragă, pe toţi ai mei... Pentru tine, în jurul meu, am făcut un gol imens, am rămas singură, în faţa ta, a ta, amanta ta, sclava ta... Şi m-ai trădat, m-ai părăsit, într-o seară, ca un hoţ, fără să-mi spui nimic, fără un cuvânt... Ai plecat. Mi-ai adus această jignire. Mi-ai pricinuit această durere. Mi-ai făcut acest dar... Şi te iubeam... şi te iubeam. Te-am iubit, chiar după ce ai plecat, fără să-mi dau seama, din instinct. Am fost mereu a ta, cu inima, cu gândul. Te-am urmat, te-am căutat, te-am găsit în sfârşit... Mizerabile! Mizerabile! Până acum te-am iertat. Am uitat tot. Aceasta însă n-o voi îndura... n-o voi îndura... n-o voi putea îndura”.

D-na Deculescu joacă întreaga scenă cu o mare simplicitate: aproape fără gesturi, fără ridicări de voce, fără lacrimi.

Acolo unde textul este cu totul melodramatic („Mizerabile! Mizerabile!”), nu ştiu ce intensitate intimă de emoţie îi permite acestei tinere interprete să evite strigătul. Totul este spus de la început până la sfârşit cu o sinceritate convinsă şi convingătoare. Nimic exterior, nimic apăsat, nimic excesiv.

Da, dar „asta nu este teatru”. Nu aşa se joacă teatru. D-ra Marietta Deculescu se înşală. Sinceritatea jocului său este o eroare. Adevărul emoţiei sale este inutil. I-o spune autorul, i-o spune regizorul, i-o spune partenera şi i-o spune în sfârşit publicul,

Dacă d-ra Deculescu vrea să afle cum se joacă teatru, atunci să ia aminte la d-na Voiculescu. Va învăţa de la d-sa cum să plângă, cum să strige, cum să se bată cu pumnii în piept, cum să desfacă mari braţele, cum să se despletească şi cum să se lamenteze. Lecţia este completă.

Într-adevăr, când îi vine rândul mamei actriţe de a repeta tirada, d-na Voiculescu se instalează într-un fotoliu, începe să-şi frângă mâinile, şă-şi crispeze figura, să-şi închidă, ochii, să-şi umfle toracele.

După această preliminară „punere în nervi”, monologul este declamat patetic, într-o adevărată explozie vocală, cu gâfâieli, suspine şi ţipete, ce ridică brusc textul cu cinci tonuri mai sus de portativul său normai.

„Asta da, teatrul”, pare să zică cu satisfacţie toată lumea, de la directorul de scenă până la ultimul spectator. Căci într-adevăr, ce e absurd în această scenă, este caracterul ei demonstrativ. Ni se oferă două versiuni actoriceşti ale aceluiaşi moment dramatic şi suntem invitaţi să dezaprobăm jocul simplu şi natural al primei actriţe, pentru a aproba furtunos jocul fals, exagerat şi factice al celei de a doua. Este o întreagă mentalitate de teatru în această experienţă, un întreg program, o întreagă şcoală in această exhibiţie.

Se înţelege, nu-i vom face nicio vină d-nei Voiculescu. D-sa e o comediană cu prea bogate resurse, pentru ca un singur rol să ne dea dreptul de a emite judecăţi globale.

Nu interpretarea d-sale ni s-a părut regretabilă în cadrul piesei de care vorbim, ci sensul reprezentativ pe care această interpretare îl capătă. Era mai mult şi mai grav decât o compoziţie bună sau rea: era o recomandare, un exemplu, un stil oficial. Jocul d-nei Voiculescu nu angaja numai talentul d-sale, ci punea în cauză o concepţie de teatru, prin excesele unui temperament de tragediană, făcea o lege de scenă. Această lege promovează poncifele de joc, artificiile de gest şi voce, pentru a descuraja glasul timid – şi care se aude, la teatru, din ce în ce mai rar – al sensibilităţii adevărate.

M. MIHAIL JORA, LAURÉAT DU PRIX HAMANGIU

Décidément, nous sommes dans la saison des prix. Chaque jour nous apporte de nouveaux lauréats. Après les deux prix nationaux de littérature, après les prix de la Société des Écrivains, après ceux du Théâtre National, après le prix national pour les beaux-arts (que le peintre Marius Bunesco vient d'obtenir, juste récompense d'un talent original et puissant, et d'une noble vie dédiée passionnément à la peinture), voici une dernière grande distinction que les milieux artistiques de chez nous enregistreront sans doute avec une satisfaction unanime.

L'Académie Roumaine a accordé en effet le prix musical Hamangiu à M. Mihail Jora, pour sa Symphonie en do mineur, *exécutée, comme vous le savez, en première audition cette année. C'est un événement qui dépasse de beaucoup le niveau courant des petits faits-divers qui se passent ordinairement dans la république des artistes et qui ont plus de pittoresque que d'importance. C'est un véritable événement et pour une fois ce mot n'est pas déplacé.*

D'habitude – pourquoi ne pas le dire? – les scrutins de l'Académie n'ont pas l'adhésion de l'opinion publique, qui leur reproche peut-être de ne pas être en contact avec l'actualité vivante et de se maintenir dans une sorte de refus obstiné de la jeunesse. Il y a partout – car toutes les Académies se ressemblent – un malentendu permanent entre l'esprit académique, qui est l'esprit officiel, et le sentiment public, qui est plutôt fraudeur et généreux. Voyez les *âpres disputes provoquées par chaque nouvelle élection à l'Académie Française...*

Mais le choix que notre Académie vient de faire, en accordant un de ses plus grands prix, à la symphonie de M. Jora, est un geste dont la justesse critique rend impossible toute objection. Le prestige de ce prix est renforcé par la valeur artistique de l'œuvre couronnée et par la valeur personnelle du lauréat.

Nous avons souvent eu l'occasion de nous occuper dans nos chroniques musicales de l'activité si riche et si variée de M Jora. Dirigeur, compositeur, critique musical, professeur, il est un grand animateur non seulement de la musique roumaine mais de la culture roumaine en général, car sa formation intellectuelle, son goût artistique, sa généreuse curiosité pour toutes les manifestations de l'esprit le rendent sensible et attentif dans tous les domaines de la culture. Il aime sans doute son métier et sa vocation, mais ce métier et cette vocation ne l'enferment pas dans leur horizon exclusif: la poésie, la pensée, les beaux arts sont pour ce musicien des contrées familières.

Quant à la Symphonie en do majeur, *qui a donné à l'Académie l'occasion de décerner avec une admirable clairvoyance critique son grand prix de musique, c'est une œuvre qui par sa construction et par son esprit définit parfaitement l'art de M. Jora. Dirigée pour la première fois au mois de décembre 1937 par Georges Enesco et reprise deux mois plus tard par l'auteur même, en cours d'un concert qu'il dirigea à la Philharmonique, cette symphonie nous a* *déjà donné la possibilité d'observer son heureux alliage d'inspiration musicale et de clarté technique, sa poésie intime et sa sûreté formelle, son lyrisme et son équilibre, sa délicatesse de sensibilité et sa précision d'écriture.*

Le prix qui honore une telle œuvre est lui-même honoré à son tour.

UN JEUNE ÉCRIVAIN EST MORT

Pourquoi n'ai-je pas le courage de dire: un grand écrivain? Dès les premières pages de ce livre étonnant et inoubliable qui fut un livre de début (ces Întâmplări în realitatea imediată *qu'il m'est bien difficile de traduire en français, car je me demande si* Les aventures dans l'irréalité immédiate *rendent le sens exact du titre), dès les premières pages, lues il y a trois ans, nous avons eu le sentiment de nous trouver devant un message exceptionnel. Il y avait quelque chose d'unique dans ce petit livre douloureux, qui nous révélait tout un monde de souffrance, d'inquiétude, de désespoir et qui gardait pourtant je ne sais quelle ingénuité enfantine, je ne sais quel sourire vaincu par la vie. Le nom de l'auteur était complètement inconnu et il l'est d'ailleurs resté, car à l'exception de quelques lecteurs passionnés, personne ne savait qui était ce M. Blecher, qu'on n'avait jamais rencontré dans le monde littéraire. Un peu plus tard, on apprit vaguement qu'il habitait une petite ville de Moldavie et qu'il y était depuis des nombreuses années grièvement malade.*

Son second livre, Les cœurs cicatrisés, *paru en 1936, suscita un plus grand intérêt, car cette fois-ci c'était un roman et malgré son indéniable caractère de confession personnelle, il était d'une force épique et d'une sûreté de composition qui nous laissaient clairement comprendre, dans la vocation littéraire de Blecher, non seulement un grand drame intime, mais également une intuition d'artiste et un sens critique admirable. Rarement a-t-on écrit un livre plus déchirant, avec plus de maîtrise de soi-même, avec plus de lucidité.*

Il est mort à 28 ans, après une terrible vie de souffrance, après une jeunesse emprisonnée par la maladie, par la solitude, par le désespoir, par la fatigue et par le renoncement. Il est mort avec la seule joie de pouvoir enfin se reposer, oublier, dormir. La mort lui accorde son premier vrai repos. La mort le fait enfin quitter le lit, où il fut cloué depuis ses 18 ans avec ses cruels rêves éveillés, avec sa tragique pensée fiévreuse et lucide. Sa vie entière fut une longue insomnie; il dort enfin.

Les deux livres que Blecher nous laisse resteront, j'en suis convaincu, dans la douloureuse famille des grandes jeunesses meurtries: la jeunesse d'Alain-Fournier, de Raymond Radiguet qui sont ses compagnons dans l'éternité.

PÉDAGOGIE ET LITTÉRATURE

Le premier congrès des professeurs de langue et littérature roumaine vient d'être clos, après deux jours d'amples débats, concernant les problèmes les *plus divers de l'enseignement. Nous avons suivi ces débats avec la plus grande attention, car nous sommes convaincus que l'association des professeurs représente un point central dans la vie nationale.*

La résolution votée par le congrès se termine par un appel adressé à la presse, dont les professeurs demandent l'appui et la collaboration. Il est à peine besoin de dire que cette collaboration leur est acquise. La presse ne peut refuser soi appui, dès qu'il s'agit d'une action d'ordre éducatif et intellectuel.

Ceci ne nous empêchera pourtant pas de remarquer que certaines discussions, qui eurent lieu au sein du congrès, ont dépassé ses objectifs et peut-être ses droits. Certains orateurs ont en effet réclamé pour eux le droit d'exerciter un contrôle des œuvres littéraires, afin de les rendre plus „morales" et moins „dangereuses" pour les jeunes lecteurs. On a proposé même que le congrès fasse une intervention auprès de nos écrivains et qu'il leur exige de supprimer certains passages de leurs livres.

Une telle immixtion de la pédagogie dans le domaine de la création artistique est-elle possible? Et si elle l'était, ne serait-elle pas un abus et un danger?

La mentalité pédagogique est vraiment étroite et bornée, si elle se reconnaît des droits supérieurs à la vie. Sa tâche est sans doute délicate et difficile, mais on ne résout pas les difficultés en refusant de les regarder loyalement et d'en accepter les conséquences.

Rien de plus légitime pour le pédagogue et pour le professeur que de vouloir diriger et contrôler l'instruction de la jeunesse. Il pourra le faire par un *contact direct avec l'esprit de cette jeunesse et par une compréhension, sévère parfois, mais juste toujours, de ses besoins. Si on aime la jeunesse, on la comprend, et c'est seulement grâce à cette compréhension qu'on peut la diriger.*

Mais la pédagogie doit renoncer à se croire une police de l'esprit : elle est un jardinage, non pas un système répressif de la liberté. Ce serait trop simple si on pourrait opérer partout par voie d'interdiction, de répression et de pénalité. L'art, la poésie, l'esprit se refusent à ces „méthodes".

Les professeurs le savent d'ailleurs fort bien. Rendons-leur la justice de reconnaître qu'il y a eu parmi les congressistes quelques voix qui ont défendu avec fermeté la liberté de l'art contre les excès de la pédagogie.

OVID DENSUSIANU

La modestie de ce grand savant était émouvante. Dans un milieu agité par les vanités les plus bruyantes, par les impostures les plus brutales, Ovid Densusianu se faisait à peine remarqué. Son effacement volontaire avait quelque chose d'ironique, qui ne reprochait rien à l'ingratitude courante et qui trouvait sa seule vengeance dans un imperceptible sourire. C'était le sourire de la sagesse.

Quelle grande solitude! Quelle belle solitude! Cet homme, qui avait été jadis un combattant, un animateur, un polémiste, un chef d'école, s'était un jour *retiré dans un silence qui n'était certes pas une défaite, mais qui est devenu un renoncement. Il se croyait peut-être oublié et il acceptait volontiers cet oubli, qui lui donnait au moins le calme, l'équilibre, la paix.*

Combien ce grand maître continuait pourtant de rester vivant dans la conscience de ses disciples, de ses lecteurs et de ses admirateurs, nous le voyons maintenant, quand nous pouvons mesurer, hélas! par son irréparable disparition, la place unique qu'il occupait dans la culture roumaine.

Grand philologue, auteur de quelques œuvres monumentales, dont l'autorité scientifique n'a pas été diminuée par aucune des nouvelles recherches dans ce domaine, Densusianu sut toujours allier une parfaite vigueur technique et un subtil art d'exposition. Malgré leur strict caractère scientifique, ses travaux ont ouvert des horizons d'une largeur féconde pour ceux qui voulaient comprendre non seulement les problèmes de philosophie, mais l'esprit même de la langue et de la culture roumaine.

Nous n'avons pas l'intention de tracer ici le rôle de Densusianu dans l'histoire de notre philosophie. Ses élèves, ses continuateurs, le feront sans doute, et le souvenir de leur maître sera perpétué non seulement par ses propres œuvres, mais aussi par les ouvrages de ses jeunes disciples qui continuent de travailler dans l'esprit qu'il leur enseigna jadis.

Nous ne voulons non plus évoquer le charme du professeur, l'élégance de ses cours, l'atmosphère pleine de noblesse qui régnait pendant ses leçons – si dignes, si sereines et pourtant si passionnées.

Ce que nous voudrions souligner aujourd'hui dans l'activité de Densusianu c'est son côté le moins connu et qui nous est justement à cause de cette méconnaissance le plus cher: son activité littéraire.

Critique littéraire, directeur de la revue „La vie nouvelle", poète et prosateur, Densusianu a joué un rôle décisif dans l'orientation moderne de nos lettres. Il représente la défense critique du symbolisme, dans un temps où tout l'esprit de nouveauté dans l'inspiration et tout effort de renouvellement du style rencontraient un terrible obstacle dans l'école traditionaliste. Densusianu accorda à la nouvelle littérature l'appui de sa personnalité.

Ce ne fut pas une simple adhésion théorique. Densusianu n'engagea pas dans ce procès littéraire seulement une attitude critique: il y engagea son cœur, sa sensibilité, son instinct d'artiste. Ce savant était un poète. Il faut le lire, il faut le relire; il faut tirer de l'oubli ses livres de poésie et on y reconnaîtra un incontestable artiste.

Que la douloureuse mort du savant nous fasse retrouver le poète.

CHARLES MAURRAS À L'ACADÉMIE FRANÇAISE

L'élection de M. Maurras à l'Académie Française a été reçue partout comme un événement plutôt politique que littéraire et intellectuel. La personne du grand écrivain est trop intimement liée à *la vie politique de son pays et aux doctrines sociales de notre temps, pour qu'on puisse séparer son œuvre de son action et de ses combats. On considère donc le scrutin de l'Académie comme une manifestation idéologique et on veut y discerner d'autres critères que ceux de la littérature et de la philosophie. On dirait que ce n'est pas l'écrivain, le penseur, le poète et l'artiste qui sont appelés sous la Coupole de l'Institut, mais l'homme politique, le polémiste et le combattant.*

À droite, on jubile comme s'il s'agissait d'une nouvelle prise de Teruel.

À gauche, on s'indigne comme s'il s'agissait d'un nouveau bombardement de Canton. Sentiment de triomphe d'une part, sentiment de défaite d'autre part, personne ne veut dégager le sens intellectuel de cette élection et tout le monde considère seulement son retentissement politique. Telle est la stupide contagion politique de notre temps, telle est la ridicule et générale confusion qui règne dans le monde des idées... Les gens de droite veulent à tout prix voir dans le récent scrutin académique une adhésion.

Si l'Académie élit M. Maurras, c'est qu'elle partage ses opinions. Elle fait par ce geste une confession de foi politique: elle se déclare d'extrême droite.

Ceux qui font ce raisonnement oublient trop facilement que la même Académie avait élu, il y a deux ans, M. Georges Duhamel, qu'on ne pouvait nullement suspecter d'être fasciste et qu'elle avait refusé M. Claudel, malgré sa notoire position de droite. Pouvait-on conclure de cette élection et de ce refus que l'Académie était une assemblée démocratique?

La droite et la gauche n'ont pas le droit d'applaudir ou de contester l'élection de M. Maurras, en tant que droite et gauche. Leurs critères sont faux, dès qu'ils interviennent dans un débat qui regarde non pas la politique de la France, mais l'Esprit de la France.

On peut partager ou non la position idéologique de Maurras; on ne peut mettre en doute sa grande valeur intellectuelle, son admirable vocation artistique, la profonde résonance française de sa voix.

La France n'est ni à droite, ni à gauche. Elle est la synthèse vivante de toutes les directions spirituelles qui la traversent, sans la diviser. La France c'est Pascal, mais c'est Voltaire aussi; c'est Victor Hugo, mais c'est Chateaubriand en même temps; c'est André Gide et c'est également Charles Maurras.

Maurras est trop vivant dans la conscience française, son influence est trop profonde (soit qu'elle suscite une totale adhésion idéologique, soit qu'elle provoque par contre une violente opposition), sa présence est trop puissante, pour qu'une Académie qui veut représenter une image complète de la culture française puisse se dispenser de l'avoir parmi ses membres...

LA FÊTE DU LIVRE

On inaugurera demain matin la sixième fête annuelle du livre. Malgré la date avancée de cette *solennité (nous sommes en pleine morte-saison littéraire...), malgré les divers retards imposés par les travaux d'organisation nous attendons quand même ce „jour du livre", avec un sentiment de confiance et d'orgueil. C'est en effet une des plus nobles fêtes publiques, car elle est consacrée à l'esprit, à l'art, au travail intellectuel.*

Ce n'est que depuis 1933 qu'on a pris l'habitude de le fêter, mais ce „jour du livre", malgré son existence récente, est déjà entré dans les traditions de notre vie littéraire, dont il est devenu l'expression la plus animée. Écrivains, éditeurs, libraires et lecteurs s'y rencontrent avec le même sentiment de curiosité, de stimulation et d'attente.

C'est le jour des comptes et c'est le jour des projets. On fait le bilan des choses réalisées dans le passé et on établit les lignes générales de l'activité future. On présente les nouveaux livres, déjà parus, on engage les livres qui paraîtront dans la saison prochaine. Tout se fait dans une atmosphère de confiance et d'espoir qui nous rappelle assez bien l'atmosphère des fêtes scolaires, qui marquaient dans notre jeunesse la clôture d'une année de travail et le commencement des grandes vacances.

Ce qui rend régulièrement à ce „jour du livre" un éclat et une importance extraordinaire, c'est la présence active du Souverain, qui n'est pas un spectateur bienveillant de la fête, mais un animateur, le premier et le plus énergique animateur de cette fête, dont Il fut d'ailleurs le créateur et dont Il n'a jamais cessé d'être le protecteur. Les discours prononcés par le Roi, chaque année, à cette occasion, *ont toujours apporté une contribution effective et directrice dans le domaine du livre. Il n'y a pas de problème technique, commercial ou spirituel concernant le livre, qui ne soit traité dans ces discours avec toute la compétence exigée par les divers aspects de la question.*

Le „jour du livre" définit une véritable „politique du livre", une véritable politique de la culture nationale, examinée et mise en œuvre par un esprit qui sait regarder très loin, sans jamais quitter le terrain des faits et des réalités.

UN DISCOURS ROYAL

Le discours prononcé par Sa Majesté le Roi, jeudi, à l'inauguration de l'exposition du livre, trace encore une fois les grandes lignes directrices d'une politique de la culture nationale, dont le Souverain a été l'initiateur dès le début de son règne et dont il a continué d'être le facteur essentiel.

Chaque fois que le Roi parle du livre, il le fait avec une émotion visible. C'est qu'il esf un grand lecteur et qu'il voue au livre ce „profond amour" et cette „parfaite foi" dont Il parlait jeudi dans Son discours.

Bibliophile passionné, héritier d'une bibliothèque magnifique, qu'il n'a pas cessé d'enrichir par des nouvelles acquisitions et qu'il a maintenu au courant de la culture contemporaine, ce Roi actif, énergique, toujours présent sur les grands *chantiers où on bâtit une nouvelle Roumanie, trouve au milieu des livres, le repos, la solitude, les heures de méditation. Il a pour les livres une amitié de grand lettré. Voyez les livres édités pour la Fondation Carol II, ces beaux livres qui portent avec tant de fierté et de discrétion le chiffre royal: on y reconnaît l'œil d'un bibliophile.*

Mais si le Roi a toujours manifesté Sa passion pour la lecture et pour les livres, si Sa royale amitié pour les écrivains fut toujours le signe de ce même intérêt, voué aux arts et aux lettres, il n'est pas moins vrai qu'il n'y a pas dans cette sollicitude royale seulement une haute sympathie, mais une véritable conception politique.

Le discours de jeudi l'a affirmé avec une impressionnante clarté, cette clarté énergique et simple qui est la marque principale des paroles royales.

Le Souverain a affirmé que le livre est dans Sa conception un instrument „dans la politique et le combat politique que Je mène pour le redressement de la nation". Il a affirmé que le livre „constitue un besoin impératif dans le développement de la Roumanie". Il n'a pas hésité enfin de comparer „la défense nationale" et la „défense culturelle" et d'affirmer que dès que les problèmes de la défense nationale seront entièrement résolus, le premier problème attaqué et les premiers sacrifices consentis seront dans le domaine de la culture.

On n'a jamais peut-être donné au livre et aux écrivains un rôle plus important dans la vie d'une nation, on n'a jamais mieux compris et plus *clairement affirmé leur fonction sociale. „Je connais l'âme de mes écrivains et Je compte sur eux." Ces paroles prononcées par le Roi ont la valeur d'un appel et d'un programme*

ANDRÉ MAUROIS

L'élection de M. André Maurois à l'Académie Française ne manque peut-être pas, dans les circonstances actuelles, d'une certaine signification spéciale.

Vous vous rappelez sans doute que l'auteur de La Vie de Disraeli *avait déjà sollicité, il y a deux ans, un fauteuil d'immortel, qui lui fut refusé. À la surprise générale, le scrutin désigna alors un écrivain bien moins brillant, bien moins célèbre, M. Joseph de Pesquidoux, dont le nom était assez peu connu en France et presque totalement ignoré à l'étranger.*

Sans rancune et avec une obstination souriante, M. Maurois se présente de nouveau devant le jury qui l'avait „recollé " en 1936 et cette fois-ci il est reçu. Que s'est-il passé dans cet intervalle pour que l'Académie change d'attitude et pour qu'elle accepte aujourd'hui ce qu'elle a refusé hier? Généralement, l'Académie aime encourager la persévérance. Elle l'a prouvé il y a deux semaines, en élisant M. Charles Maurras, qui avait été en 1922 un candidat malchanceux. On peut même dire qu'en matière d'élection académique une première défaite est une étape vers le succès.

L'Académie a une sorte de tendresse pour les candidats qu'elle refuse. (Ne serait-elle pas contente de pouvoir élire un jour M. Francis Jammes ou M. Paul Claudel, si les deux grands poètes voulaient bien oublier les déboires de leur première candidature ratée?)

Ce qui est surprenant ce n'est donc pas que M. Maurois soit élu, après avoir été une fois refusé, mais qu'il le soit si rapidement, à une si courte distance d'un insuccès, que personne n'a eu le temps d'oublier. Il nous semble que cette élection souligne un certain caractère actuel de l'atmosphère intellectuelle française. Elle affirme les étroits liens qui étaient depuis longtemps établis, mais qui se sont singulièrement consolidés dans les derniers temps, entre la France et l'Angleterre, entre la culture française et la culture anglaise.

M. Maurois n'est pas seulement un connaisseur et un ami de l'Angleterre; il est un facteur agissant de la collaboration spirituelle des deux grands pays et de la compréhension mutuelle des deux grandes nations. La majeure partie de son œuvre est pénétrée par l'amour de l'Angleterre, par l'intelligence de l'esprit anglais, par une communion naturelle avec les formes les plus spécifiques de la culture britannique.

Pendant la guerre mondiale, M. Maurois avait été détaché auprès de l'armée anglaise, comme interprète. Cette fonction, il ne l'a plus quitté depuis lors, car il est toujours resté l'interprète du génie anglais en France et l'interprète de son propre pays en Angleterre.

Les héros de ses deux premiers livres furent deux inoubliables anglais, le silencieux colonel Bramble et le pittoresque Docteur O'Grady, présentés avec une légère ironie française, mais en même temps avec une sympathie pleine d'humour.

Romancier, historien, biographe, critique, traducteur, conférencier, journaliste, M. André Maurois continua depuis lors à étudier dans tous les domaines de son activité, si riche et si variée, la Grande-Bretagne, son histoire, la psychologie de son peuple, l'esprit de sa littérature, les caractères généraux de sa culture, de ses mœurs, de sa vie sociale, de ses créations artistiques.

Biographe de Disraeli, de Shelley et de Byron, critique de Dickens, historien d'Édouard VII, il a présenté les divers aspects du phénomène britannique avec une rigoureuse précision documentaire, mais en même temps avec un sens spécial de la psychologie anglaise, avec un certain penchant vers la chronique, vers la petite histoire, vers l'atmosphère anecdotique de l'époque, ce qui a peut-être donné parfois à ses travaux une injuste apparence d'improvisation, mais ce qui leur a rendu le pouvoir de pénétrer dans les larges couches du public et d'y gagner des nombreuses sympathies non seulement pour l'auteur et pour son œuvre, mais surtout pour l'objet de ses études, c'est-ŕ-dire pour cette Grande-Bretagne, étudiée avec tant de passion, expliquée avec tant d'amour.

Cette activité fut couronnée par l'apparition en 1937, de l'admirable Histoire d'Angleterre, *mais qui est beaucoup plus qu'un „précis", car on y trouve la* *chronique des grands événements essentiels, mais on y trouve surtout, ce qui est bien plus rare, un tableau vivant de l'histoire anglaise, une synthèse de ses grands mouvements et de ses grandes lignes directrices.*

Nous ne nous trompons pas en estimant que ce que l'Académie Française a voulu spécialement consacrer dans l'œuvre de M. André Maurois, ce fut notamment cet effort d'approcher intimement l'esprit d'une culture que les derniers événements rendent une fois de plus profondément liée à la destinée de l'esprit français et de l'esprit européen.

UNE EXPOSITION DE MANUSCRITS

J'ai longuement regardé les manuscrits exposés dans une vitrine spéciale à l'exposition du livre. On y trouve des pages manuscrites de presque tous nos écrivains d'aujourd'hui, des pages qui n'ont pas été écrites spécialement pour cette occasion et qui n'ont donc pas la calligraphie bien soignée d'un texte officiel. Chaque écrivain a donné une page de manuscrit, telle qu'elle se trouvait à la première rédaction, avec toutes les ratures et les taches d'encre d'une écriture qui ne se serait pas observée.

Il y a de quoi réfléchir en regardant cette vitrine qui nous introduit en quelque sorte dans l'intimité du travail littéraire. Généralement on considère le „talent" comme un don naturel, comme une facilité accordée par la nature, comme une *aptitude qui ne demande pas d'efforts. Une page de manuscrit nous fait voir par contre que le talent exige lui aussi du travail, qu'il n'a rien de facile et que pour le réaliser, pour le maintenir, pour le rendre vivant, il faut avant tout une terrible volonté de travailler, de ne pas céder, de résoudre avec patience d'innombrables difficultés, d'invisibles obstacles.*

Rien de plus émouvant que d'imaginer la solitude de l'écrivain devant son manuscrit, devant son papier blanc qui enferme dans son silence toutes les possibilités, mais ne les livre qu'en échange de l'effort, de la peine, du labeur.

„Écrire! – disait Jules Renard dans son journal qui reste un des plus instructifs documents sur le travail littéraire – le plus difficile s'est de prendre la plume, de la tremper dans l'encre et de la tenir ferme au-dessus du papier."

Est-ce tellement difficile?

Le lecteur naïf, qui s'imagine que „l'inspiration" est une sorte de personne bienveillante qui dicte au poète ses vers et au romancier ses chapitres, aura de la peine à comprendre tout l'effort et toute la ténacité qu'il faut pour ce simple geste de „tenir la plume ferme au-dessus du papier".

Allez voir les manuscrits de nos écrivains à l'Exposition du livre. Vous aurez l'image émouvante d'un travail si délicat et si complexe, que chaque mot écrit, chaque phrase rédigée vous sembleront le résultat d'un dur combat et d'un insaisissable mystère.

La chambre obscure de la création littéraire nous réserve des grandes surprises.

MOŞTENIRE

Păstrez de la Blecher două fotografii, mai multe scrisori, câteva telegrame.

Le-am privit îndelung, le-am recitit, am încercat să-l regăsesc în aceste hârtii, care n-au avut timpul să devină vechi, când au devenit sfâşietoarele amintiri de azi.

Nu mă pot gândi în clipa aceasta la scriitor: el ne rămâne. Ne vom întoarce mereu spre cele două cărţi pe care ni le lasă Blecher şi care vor creşte cu anii în conştiinţa noastră. Dar mă gândesc la om şi la prieten, mă gândesc la surâsul lui mutilat de durere, mă gândesc la admirabilii lui ochi albaştri, în care am citit totdeauna puţină copilărie şi aproape nici un fel de revoltă. Lângă patul lui de suferinţă, cel care strângea pumnii eram eu. Cât despre el, deschisese de mult braţele pentru ca să aştepte şi să primească moartea care în sfârşit a venit.

„O să mă odihnesc, o să dorm” – îmi spunea în decemvrie, ultima oară când am fost la Roman să-l văd. Sunt cuvinte pe care mi le repet ca o mângâiere astăzi, când o moarte îndurătoare a pus capăt tragicei lui vieţi, tragicei lui insomnii.

Se odihneşte, doarme ...

NOTĂ DESPRE O CARTE DE CĂLĂTORIE[1]

Jurnal de călătorie, cartea d-lui G. M. Cantacuzino descrie totuşi mai mult un itinerar spiritual, decât unul geografic. E o carte de veghe şi de meditaţie, nu una de reportaj. În ciuda marilor distanţe străbătute, în ciuda cetăţilor lăsate mereu în urmă, călătoria consemnată în acest *Pătrar de veghe* este mai ales interioară. Peisajele se schimbă, oraşele apar şi pier, marile monumente şi grădini ale Orientului se succed într-o serie de imagini când luxuriante, când aspre, dar toată această bogăţie vizuală e dominată de privirea călătorului, care, dincolo de lucruri, se caută tot pe sine.

---

[1] *Pătrar de veghe* de G. M. Cantacuzino. Editura Cartea Românească.

„...Plecasem să cercetez, să învăţ, să cunosc” – spune el la capătul drumului (p. 314), dar se vede bine că, în socotelile finale, ceea ce cântăreşte mai greu nu sunt cercetările întreprinse şi cunoştinţele dobândite, ci o anumită experienţă intimă.

În cartea d-lui Cantacuzino, accentul nu cade pe elementul documentar al călătoriei. Geografia este aici un simplu pretext.

„Palmyra, Petra, Djerassha, Damasc, Bagdad, Isfahan, Persepolis trezesc în mine nu imagini, dar zone lăuntrice”...

Expresia este lămuritoare pentru întreaga carte. Într-adevăr avem impresia că toate aceste cetăţi nu sunt puncte de oprire într-un itinerar anumit, ci etape ale unui vis personal, momente distincte într-o meditaţie, într-un lung monolog interior. Ele nu reprezintă un punct pe o hartă, ci mai mult o stare de spirit, care primeşte pentru simplificare, un nume de oraş sau de fluviu. Filmul exterior al călătoriei se desfăşoară paralel cu filmul nevăzut al gândurilor, şi această coincidenţă ne face să confundăm uneori drumurile din afară, cu drumurile secrete ale singurătăţii.

De câteva ori în decursul cărţii, d. Cantacuzino vorbeşte despre semnificaţia cu totul personală a etapelor sale de călătorie, adevărate „zone intime” ce se suprapun zonelor geografice. Admirabila scrisoare adresată Principesei Bibescu (p. 175-182) ne ajută să înţelegem acest lucru. Scrisă de la Isfahan, scrisoarea pare a vorbi despre oraşul asiatic, dar, în realitate, caută mai departe de zidurile lui, o stare de spirit ce nu le aparţine lor, ci călătorului.

„La Isfahan mă regăseam într-o stare morală foarte apropiată celei din vara anului 1921, când reclădeam bolţile prăbuşite din Mogoşoaia. Am crezut în primele zile că o similitudine de forme va lămuri acea similitudine lăuntrică. Cu cât însă timpul trecea, cu atât îmi dădeam mai bine seama că originea nedumeririi mele nu trebuia căutată pe planul reminiscenţelor vizuale.

În Isfahan n-am regăsit în mod direct nici o echivalenţă de forme cu palatul de pe Colentina. Astăzi însă, în ajunul plecării, cred că am înţeles sau cel puţin ajung să înţeleg întrucâtva de ce în primăvara asta uscată şi suferindă, regăsesc o stare de grije, de fericire şi de îndoială, pe care o cunoscusem în vara luminoasă de acum cincisprezece ani. Am regăsit o asemuire în calitatea singurătăţii.”

Această „calitate a singurătăţii”, d. Cantacuzino o explică în pagina care urmează şi pe care nu o voi reproduce, deşi este una din cele mai frumoase. Vreau doar să observ că pentru scriitorul *Pătrarului de veghe*, nimic esenţial nu se petrece pe „planul reminiscenţelor vizuale” şi nimic nu capătă sens decât prin lumina pe care o proiectăm noi asupra lucrurilor.

De aici vine probabil atmosfera de contemplare a întregii cărţi, liniştea ei visătoare, ritmul lent al imaginilor. D. Cantacuzino nu este un călător intrepid, şi poate nici curios, dacă cumva curiozitatea presupune grabă, agitaţie, nerăbdare. D-sa nu merge înaintea lucrurilor, nu le bruschează, nu le întreabă: cel mult le aşteaptă.

„De când călătoresc sunt tare leneş. Călătoria aceasta e cu totul lipsită de eroism. Mă simt purtat din ţară în ţară, din deşert în deşert, într-un hamac. Am toată luarea aminte ca să privesc întinsele şi neomenoasele privelişti ale Asiei... Niciodată ceasurile nu s-au scurs într-o monotonie mai prielnică gândirii."

Este ceva inactual, ceva în afară de timp, în călătoria d-lui Cantacuzino. Ea refuză să vadă aspectele şi problemele urgente ale lumii pe care o străbate. În plină lume arabă – atât de neliniştită, atât de neliniştitoare, divizată de atâtea tendinţe contrarii, muncită de atâtea chemări adverse – în această lume arabă în care mocnesc surde explozii viitoare, călătorul trece indiferent la tot ce se pregăteşte sau se aşteaptă. Singurele lui întrebări se adresează propriei sale conştiinţe. Călătoria lui nu este o anchetă: e o călătorie fără dată. Cu o sută de ani în urmă, sau peste o sută de ani, d. Cantacuzino ar fi văzut aceleaşi lucruri, ar fi căutat aceleaşi răspunsuri. În cartea sa nu se găsesc informaţii. O spune răspicat: „Dar obiectivitatea nu face parte din metodele mele. *Odi et amo!* Nu sunt un expert economic, nu vin să cercetez nici trecutul, nici prezentul, nu încerc a stabili statistici, să emit ipoteze asupra productivităţii viitoare a Transiranului, să mă conving de influenţa engleză ori rusă, să aflu dacă naţionalismul persan e viabil sau nu, etc., etc., etc. Gonesc pe calea unei intuiţii. Atât!...”

Ceea ce accentuează caracterul strict personal al cărţii d-lui Cantacuzino este, în afara atitudinii sale contemplative, un anumit lirism, surprinzător poate la un arhitect, deprins cu jocul formelor, cu linia lor precisă, cu realitatea lor. Ceea ce d-sa numeşte cu o foarte frumoasă expresie, „imperativul arhitectural”[1], ceea ce deci în sensibilitatea sa artistică trebuie să fie ordonator, dacă nu neapărat sever, nu-l împiedecă totuşi să aibă nu ştiu ce elan liric, nu ştiu ce înclinare naturală spre imn, spre invocaţie. Sunt unele pagini scrise nu numai cu solemnitate (e ceva grav în stilul d-lui Cantacuzino), dar chiar cu un uşor ritm retoric, care trădează într-o proză bine măsurată, nostalgia versului.

Am notat în decursul lecturii, nenumărate mici poeme, care parcă ne invită să le desprindem din corpul paginii şi să le citim pentru frumuseţea lor proprie. E greu să le transcriu în acest articol, împovărat de citate, dar va fi pentru cititorul *Pătrarului de veghe* o bucurie în plus de a le găsi. Accentul lor solemn, cuprinderea lor largă, ca o deschidere de braţe, ca o coborâre de trepte, dau acestei cărţi un sunet cu totul singular.

---

[1] „Niciodată imperativul arhitectural n-a fost resimţit de mine în mod mai covârşitor. Am coborât de pe coloana templului peripteriu, pentru a mă. aşeza pe ultima treaptă a teatrului. Mă simt prins într-un joc de curbe şi de secante. Cercul teatrului se taie în câmpul meu vizual cu ovalul pieţii. Umbra unei coloane e tangentă luminii unui arc. Totul se compune, se deduce, se întregeşte sau se destramă în hotarele aceluiaşi joc măiestru al armoniei, având coloanele ca actori.” (p. 75).

Nu trebuie să se creadă totuşi că volumul d-lui Cantacuzino este exclusiv un jurnal de meditaţie intimă. Nu trebuie să se creadă că, pornit în căutarea sa, autorul a uitat cu desăvârşire să privească în jur.

„Plutesc fără cârmă pe apele oboselii mele”, spune foarte frumos undeva, dar ar fi să abuzăm de această mărturisire, dacă n-am înţelege ce sigur instinct de orientare se ascunde în această „plutire fără cârmă”.

Arhitect, pictor şi mai ales om de vastă cultură, călătorul acesta, care nu are curiozităţi grăbite, ştie să descifreze în contemplarea lucrurilor, mari sensuri generale, mari legi omeneşti. Este în cartea sa o bogăţie de reflecţii, de gânduri, de observaţii, de intuiţii, care la un loc reprezintă o adevărată călătorie în istorie şi în cultură. Preocupat mai mult de monologul său interior, autorul pare a le nesocoti, dar ele nu constituie mai puţin o bună parte din interesul acestei lecturi:

„Când recitesc caietele mele de note, le găsesc pline de consideraţiuni generale, de ipoteze sau de constatări, care mă fac să surâd când simt ce nepăsare mă cuprinde acum pentru atâtea „păreri” (p. 314).

Ei bine aceste „păreri”, pe care autorul le pune ironic între ghilemele, deschid uneori asupra lumii asiatice perspective cu totul surprinzătoare. E adevărat că d. Cantacuzino nu este un expert tehnic şi că ceea ce ne oferă d-sa este mai mult o viziune personală, decât un document obiectiv, dar punctul său de vedere ne interesează tocmai pentru că reprezintă o sensibilitate. Cum e şi normal, preocupările călătorului privesc în primul rând opunerea dintre Occident şi Orient, confruntarea Europa-Asia, distanţa dintre cele două culturi, dintre cele două spirite (dacă, printr-o extremă simplificare, se poate vorbi *numai* de două spirite, unul european şi altul asiatic), linia de despărţire morală între cele două continente, dar şi secreta lor comuniune sau – cum spune autorul – „transfuziunea misterioasă dintre răsăritul fabulos şi lumea mediteraneană".

Nu e incident de călătorie care să nu-i solicite d-lui Cantacuzino, un răspuns asupra diferenţelor de spirit dintre cele două lumi.

Ce reprezintă moartea în Orient şi ce reprezintă ea în Occidentul nostru? Ce sens are timpul în Asia şi ce sens are în Europa? Ce rezonanţe are coloarea în sensibilitatea orientală, ce rezonanţe are muzica în această sensibilitate şi dimpotrivă care e valoarea colorii şi a muzicii în sufletul european?

Acestor întrebări d. Cantacuzino le răspunde uneori cu o formulă care îmbrăţişează întreg orizontul unei probleme.

„Iată prima deosebire mai însemnată pe care o văd între lumea aceasta şi cea occidentală: acolo la noi, în Europa, unde totul este precizat, viaţa e atât de voită, de excesivă, încât moartea apare ca o întrerupere de curent, un accident al cărui înţeles religiile în zadar încearcă a-l însuşi sufletului. Aicea fiecare socoate cu dânsa[1]. Cimitirele se întind peste tot. La fiecare răspântie dai de un locaş funerar. Morţii şi viii se întâlnesc mereu într-un ciudat prezent. Oraşele noastre, tehnica noastră, estetica noastră nu îngădue ruina şi părăsirea; Suntem o civilizaţie şlefuită, lustruită, poleită. Noi ascundem sărmanii şi bolnavii noştri, măturăm praful, scoatem moartea din mecanismul comun al vieţii şi nu suferim neîngrijirea în decorul obişnuinţelor noastre" (p. 101).

---

[1] Vizibil franţuzism: „chacun compte avec elle". Este în scrisul d-lui Cantacuzino un ciudat amestec de arhaism şi de conformaţie franceză a frazei, care ne lasă pe alocuri o impresie de factice, de căutat... Acest lucru nu întunecă marile calităţi ale prozei sale, dar îi dă uneori un timbru străin, de text tradus.

Nu vi se pare că în aceste câteva rânduri, d. Cantacuzino surprinde o explicaţie centrală a Orientului? Şi nu e de preferat o asemenea intuiţie care merge de-a-dreptul spre semnificaţii, nu este ea de preferat unui spirit cercetător, care inventariază şi se îneacă în detalii, ce-l vor împiedica prin fărâmiţarea lor, să vadă întregul?

Nici d. Cantacuzino nu dispreţuieşte detaliile: dimpotrivă, le caută şi le observă, dar numai în măsura în care un fapt mic revelează sau măcar lasă să se întrevadă, o mare realitate, aşa cum printr-un minuscul ochian se pot privi feerice ţinuturi.

E unul din farmecele acestei cărţi, punerea în valoare a faptelor mici. D. Cantacuzino ştie să vadă semne, acolo unde altcineva n-ar vedea decât întâmplări curente. El dă anumitor lucruri un neaşteptat coeficient, care le face larg cuprinzătoare.

Într-un simplu vas de lut (p. 218 – admirabilă pagină de poezie, dar şi de meditaţie), el citeşte o întreagă geometrie, o întreagă arhitectură, poate o întreagă civilizaţie.

De altfel, într-un pasaj anterior, notase sumar un gând plin de consecinţe: „arhitectura e soră aici cu arta olarului".

Nu ştiu câtă valoare obiectivă reprezintă o asemenea afirmaţie care, desigur, nu are nimic peremtoriu şi nu se sprijină pe probe.

E o fugară sugestie, pe care o cercetare tehnică ar putea-o verifica sau nu, dar care este, în orice caz, un drum deschis, un sens posibil, o direcţie indicată.

Evident nu e nimic dogmatic în aceste puncte de vedere, care sunt adesea simple ipoteze, simple presupuneri, dacă nu şi mai puţin: o analogie, o metaforă. Liberi suntem să le acceptăm sau nu, iar scrisul d-lui Cantacuzino nu ne constrânge şi poate nici nu ne solicită să aderăm. Va trebui însă în orice caz să recunoaştem că e ceva seducător în acest joc de presupuneri care, plecând de la o imagine, schiţează o întreagă perspectivă de filosofie a culturii.

Când în grădina iraniană, scriitorul vede un simbol al ideii orientale de timp[1], nu ştiu dacă relaţia pe care o stabileşte astfel este justă, dar fără îndoială e plauzibilă şi în orice caz e de o mare lărgime de orizont.

Când în unele case din Mazenderan regăseşte ceva din linia casei româneşti, nu ştiu dacă semnificaţia pe care o dă acestei asemănări nu este excesivă şi dacă nu stabileşte pe un simplu hazard o ipoteză prea îndrăzneaţă, dar ştiu că această îndrăzneală, acest exces ne ajută să medităm la fenomenul românesc, dincolo de elementele lui prea cunoscute, prea clare:

---

[1] „Nimeni n-a fost chinuit aici de gândul veşniciei... căci altfel ei n-ar fi iubit atât de mult grădinile. Şi ce este oare mai supus nimicirii decât o grădină într-un deşert?” (p. 153).

„Am avut întotdeauna impresia că locuinţa românească face parte dintr-o familie de forme asiatice. Acest lucru mi-a fost confirmat de-a-lungul întregii mele călătorii. Aicea găsesc chiar aceleaşi forme cu aceleaşi metode de construcţie, aceleaşi materiale, acelaşi plan... Dar fie că e vorba de hazardul unor similitudini, de rămăşiţele unor curente pre ori protoistorice reîmprospătate mai târziu de puhoiul năvălirilor, plastica artei noastre populare şi tradiţionale (care a lucrat, de altfel, întodeauna în acelaşi spirit, cel puţin până în secolul al 19-lea) îşi găseşte mereu echivalenţa în lumea arabă şi persană. Aportul oriental a fost întotdeauna mai mare decât cel occidental şi toată sensibilitatea plasticei noastre decurge mult mai mult din spiritualitatea orientală, decât din oricare alta”. (p. 244).

Asemenea neaşteptate speculaţii, pornind de la observarea unui simplu detaliu, căruia i se dă putere şi generalitate de simbol, se găsesc fără număr în *Pătrar de veghe.* Unele din ele au o veritabilă măreţie şi viziunea lor istorică ne obligă la meditaţie.

În treptele unui monument din Persepolis, autorul nu vede numai linia lor arhitectonică, ci – ducând mult mai departe sensul lucrurilor – descifrează „un program de cârmuire”, „o concepţie de Stat”. Pagina este admirabilă[1]. Ea îmi aminteşte prin cutezanţa simbolului, ce leagă de stilul scărilor un stil al puterii politice, admirabila idee a lui Eugenio d'Ors, care stabilea un strâns raport între ideea de cupolă şi ideea de monarhie.

---

[1] „Apadamana este monumentul cel mai de seamă din Persepolis. El dă scărilor întâietatea şi lasă să înţeleagă, prin verticalitatea celor câteva coloane şi potrivirea terasei, o armonie fericită în care puterea şi graţia se confundă. De n-ar fi rămas de altfel decât acele scări şi ar fi fost destul... Frumuseţea lor e izbânda proporţiei. Gândul plastic al arhitecţilor Achemanizi e uşor de ghicit: faţă de uriaşele palate, era nevoie de un contrast orizontal. Mai trebuia şi

Asemănarea nu e întâmplătoare. Am, într-adevăr credinţa, că d. Cantacuzino are foarte multe lucruri în comun cu eseiştii spanioli (Eugenio d'Ors, Jose Ortega y Gasset), care unei mari culturi artistice, unei sensibilităţi personale plină de nuanţe, adaugă un simţ aproape devinatoriu al celor mai neaşteptate raporturi dintre diferitele planuri ale unei culturi.

Dar eseistul de care mai ales mi se pare că se apropie autorul *Pătrarului de veghe* este contele Keyserling, acest călător de vocaţie, care mai mult intuieşte decât studiază şi care nu ezită să construiască pe o impresie o ipoteză, iar pe aceasta la rândul ei să o ducă mai departe până la dimensiunile unei teorii centrale. Cartea d-lui Cantacuzino ne aminteşte *Jurnalul de călătorie al unui filosof* şi *Analiza spectrală a Europei*, lucrări în care un anumit diletantism îl dispensează pe Keyserling de documentaţie, dar nu-l împiedică să formuleze o nesfârşită serie de sugestii şi explicaţii ingenioase, pe care un spirit mai riguros le-ar putea

---

un element care să înfăţişeze, mărind-o, pompa regală. Aceste scări cu apărătoarele lor în zimţi, cu spaţiul lor întins şi suişul lesnicios, dau un întreg program de cârmuire, în care neînfrânata şi singura pornire a unei puteri netăgăduite, era ritmată pe cadenţa treptelor joase...

Acum când s-a prăbuşit Apadamana, aceste scări înfăţişează singure, fără palat, fără rege, fără desfăşurări de parade, fără gărzi, fără purtători de daruri, fără popoare îngenunchiate, semnul unei dinastii şi măsura cu care vom putea socoti o civilizaţie, cu mistica ei regală şi cu concepţia ei de Stat".(p. 209-220).

dovedi sau refuza, dar n-ar fi capabil nici să le vadă, nici să le formuleze.

Jocul e riscat, puţin aventuros, puţin prea degajat, dar fertil.

Pe urma lui pot veni tehnicienii: e sigur că vor găsi de lucru.

Varietatea temelor nu ascunde în această carte nici unitatea sa de ton, nici anumită problemă centrală, din care toate celelalte se desprind. de la începutul la sfârşitul călătoriei sale, d. Cantacuzino este preocupat de noţiunea timpului în cultura orientală. Fie că e vorba de plastică, fie că e vorba de arhitectură, de muzică, de politică, fie că e vorba de grădini, de oraşe sau de oameni, pretutindeni d-sa caută forme şi expresii ale unui *timp* specific Orientului, timp diferit prin calitate şi înţeles de timpul nostru european.

Este o trecere insensibilă a existenţei, aproape un sentiment de imobilitate, căci clipele sunt „mărite până la oprire" (p. III).

Uneori, simpla voluptate de a trăi în această atmosferă ajunge pentru a justifica un voiaj: „Am venit la Isfahan ca să mă bucur de încetineala timpului" (p. 183).

Acest sentiment reprezintă probabil pentru d. Cantacuzino, hotarul esenţial dintre Occident şi Orient: „Simt însă că aici timpul înseamnă altceva decât la noi, că între noi cei febrili, munciţi până la moarte de transformări lăuntrice, voite sau nu, şi cei care trăiră aicea într-o statică linişte, se întind mări adânci de veacuri, cu alte scripturi" (p. 193).

Când la sfârşitul cărţii, autorul încearcă – într-o scrisoare către d. Lucien Fabre – să degajeze învăţământul final al călătoriei sale, el revine tot la problema timpului.

„În linii mari, pot să rezum călătoria mea în modul următor: unele civilizaţii au încercat... să statornicească sau să întoarcă timpul din cursul lui... Altele, în nepăsarea acestei scurgeri, nu opun nici o rezistenţă, nu se împotrivesc destrămării, mina sau fiinţa lor e o blândă participare la această scurgere, luând parte la mişcarea devenirii şi găsind în ea chiar substanţa lor. De aceea, artele acestor civilizaţii, operele acestor locuri sunt ca o lungă prelungire a primăverii, ca o slăvire lipsită de orgoliu, având în ele răcorosul dar de împrospătare a umilităţii...

Din rezumare, în rezumare, ajung la aceste două cuvinte: umilinţă, orgoliu!”

Cred că avem dreptul să citim printre aceste rânduri mai mult decât o judecată abstractă despre destinul civilizaţiilor: o mărturisire personală. Căci nu putem uita – lucru pe care l-am subliniat din capul locului: călătoria d-lui Cantacuzino este mai puţin un voiaj de studii, decât o aventură spirituală.

Sunt – spune d-sa undeva – unele călătorii din care nu ne mai întoarcem cu adevărat.

Aceste călătorii nu se termină decât în sufletul nostru – şi poate nici acolo.

M. BLECHER

În dimineaţa de 31 mai anul acesta, a murit la Roman, în vârstă de 20 de ani, după o viaţă trăită în spitale şi sanatorii, eu amândouă picioarele îndoite şi anchilozate de la genunchi, cu şira spinării distrusă de tuberculoză, cu întreg trupul ciuruit de abcese şi fistule, cu doi ochi mari, puţin sticloşi, dilataţi de lunga lor insomnie, scriitorul M. Blecher.

El lasă în urma lui două cărţi tipărite, care – nu am nicio îndoială – îi vor păstra pentru totdeauna dureroasa lui memorie. Nici Alain Fournier, nici Raymond Radiguet, nu ne-au transmis tinereţea lor pierdută, într-un mai sfâşietor mesaj.

Destinul cărţilor este ca şi al oamenilor, stupid, dar nu pot crede că hazardul, uitarea, indiferenţa vor fi mai tari decât tragica frumuseţe a celor două cărţi, ce ne rămân de la Blecher.

Deocamdată moartea lui a trecut aproape neobservată şi sunt ziare care n-au găsit pentru această veste, nici cele două rânduri necesare pentru o simplă informaţie, fără elogii şi fără regrete. E o moarte care n-a cântărit nici cât un fapt divers.

Prima carte a lui Blecher a fost mai mult decât o lectură: a fost o întâlnire. Purta un titlu ciudat, enigmatic, puţin iritant: *Întâmplări din irealitatea imediată*[1].

De la primele pagini însă, cititorul înţelegea că se află într-o lume nouă. Totul era neaşteptat în această carte: lumina, conturul obiectelor, densitatea lor, sensul lor. Un straniu amestec de preciziune şi vis, dădea imaginilor o imperioasă putere de sugestie, deşi ele pluteau de cele mai multe ori în plin absurd.

„Irealitatea” nu era pentru autorul acestei cărţi o regiune depărtată, lunatecă, în afară de existenţa zilnică. Dimpotrivă, ea era „imediată”, accesibilă, închisă în fapte, în oameni şi în obiecte curente, din care un ochi atent o putea desprinde printr-un efort de luciditate.

---

[1] Editura Vremea.

În odaia obişnuită, în care se petrece o viaţă, dacă nu normală, cel puţin cotidiană, în lucrurile bine cunoscute, în decorul familiar, o imperceptibilă schimbare de sens ne trece dintr-odată, dincolo de pragul convenit al adevărului.

„Priveam cu ochii deschişi tot ce era în jurul meu, dar obiectele îşi pierdeau sensul lor comun... Ca şi cum ar fi fost subit despachetate din hârtii subţiri şi transparente, în care ar fi stat învechite până atunci, aspectul lor devenea inefabil de nou... ele îmi apăreau din când în când jupuite până la sânge: vii, nespus de vii”.

Ca printr-o mişcare de flux şi reflux, sensul ireal al lucrurilor apare şi se retrage, chemat sau gonit.

„Dacă se auzea zgomot de paşi, odaia intra repede în vechiul ei aspect. Se pornea atunci între pereţii ei o scădere pe loc, o diminuare extrem de mică a exaltării ei, aproape imperceptibilă...

Odaia păstra vag amintirea catastrofei, ca mirosul de pucioasă într-un loc unde s-ar fi produs o explozie. Priveam cărţile legate în dulapul cu geam şi în imobilitatea lor remarcam, nu ştiu cum, un aer perfid de tăinuire şi complicitate. Obiectele din jurul meu nu renunţau niciodată la o atitudine secretă, păstrată cu ferocitate în imobilitatea lor severă”.

În această oscilaţie între real şi ireal, în acest unghi ce se deschide între concret şi fantastic, intră întreaga viziune a lumii, aşa cum apare în scrisul lui Blecher. Privirea lui străbate crusta lucrurilor, sparge suprafaţa izolatoare a obişnuinţelor şi descoperă o nouă viaţă fabuloasă, dincolo de vechile imagini cunoscute.

Fantasticul pleacă în această carte de la elemente modeste, neînsemnate, pe care le transfigurează brusc o imaginaţie arzătoare. Într-un parc de provincie, într-o sală părăsită de varieteu, într-o cameră banală, într-o curte oarecare, sunt zone de singurătate, zone de mister, de unde lumea devine stranie, peisajul fastuos, lumina schimbată.

Ceea ce îl dezolează pe autorul acestei ciudate cărţi este excesul de ordine al lucrurilor, excesul lor de regularitate, lipsa lor de iniţiativă, eterna lor încremenire, pe care „puternice obiceiuri stupide" şi o „zdrobitoare educaţie raţională” ne-au învăţat să le acceptăm.

„Mă zbat în realitate, ţip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viaţă, în viaţa mea adevărată...

În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercând să mă scufunde”.

Unde e loc pentru o aventură personală, într-o lume resemnată a-şi trăi vechile ei obiceiuri, vechile ei îndatoriri monotone? Până şi în marile fenomene zilnice – într-un apus de soare, de exemplu – este ceva care îl umileşte pe acest privitor însetat de ireal.

„Vara intram la matineu devreme şi ieşeam seara când începea să se înnopteze. Lumina afară era schimbată, ziua pe sfârşite se stingea. Constatam astfel că în absenţa mea se petrecuse în lume un fapt imens şi esenţial, ca un fel de tristă obligaţie a ei de a-şi continua mereu – prin înnoptare de pildă – munca regulată, diafană şi spectaculară. Intram astfel din nou în mijlocul unei certitudini care prin rigurozitatea ei zilnică mi se părea de o melancolie fără sfârşit. Într-o astfel de lume, supusă celor mai teatrale efecte şi obligată în fiecare seară să reprezinte un apus de soare corect, oamenii din jurul meu apăreau ca nişte biete fiinţe de compătimit...”.

Toată cartea lui Bleeher este copleşită de neliniştea unui om care vrea să evadeze din această „rigurozitate” a existenţei. Să evadeze oricum, chiar prin farsă, chiar prin simulare, chiar prin demenţă. Îşi inventează situaţii absurde, pe care le trăieşte cu un efort de convingere, cu un. efort de sinceritate. Se angajează în dialoguri false, în întâmplări imaginare şi se lasă purtat de ele până dincolo de limita simulării.

„Vorbeam astfel despre orice, amestecând lucrurile adevărate cu lucruri imaginare, până ce toată conversaţia căpăta un fel de independenţă aeriană, plutind detaşată de noi prin odaie, asemenea unei păsări curioase...”.

A păstra aceste jocuri de imaginaţie pentru orele de singurătate, pentru momentele de reverie e prea puţin. Ele trebuie să coboare în viaţă, să intervină în mersul ordonat al faptelor, să-l modifice. Cu orice risc, şi cu un fel de nebunie deliberată (în care intră nu ştiu ce aliaj de copilărie, de ingenuitate, de îndrăzneală, dar şi de disperare), eroul cărţii are curajul de a-şi juca până la capăt imposibilul său joc, imposibilul său vis[1].

---

[1] „Urmăream femei necunoscute în grădină, umblînd după ele pas cu pas până se întorceau acasă la ele, unde rămâneam în faţa uşii închise, distrus, disperat.

Într-o seară, condusei o femeie până în pragul locuinţei ei. Casa avea o grădiniţă în faţă, iluminată slab de un bec electric. Cu un elan brusc, nebănuit în mine, deschisei portiţa şi mă furişai după femeie în curte. Între timp ea intră în casă fără să mă observe şi rămăsei singur în mijlocul aleei. O idee ciudată îmi trecu prin cap... În mijlocul grădiniţei se afla un rond de flori. Într-o clipă fui în mijlocul lui şi îngenunchind cu mina la inimă, descoperit, luai o poziţie de rugă. Iată ce vroiam: să rămân aşa cât mai mult timp, imobil, împietrit în mijlocul rondului. De mult mă chinuia dorinţa aceasta de a comite un act absurd într-un loc cu totul străin şi acum acesta îmi venise spontan, fără efort, aproape ca o bucurie. Seara zumzăia caldă în jurul meu şi în primele clipe simţii o enormă recunoştinţă faţă de mine însumi, pentru curajul de a fi luat această hotărâre.

Îmi propusei să stau în nemişcare completă chiar dacă nimeni nu m-ar fi gonit şi ar fi trebuit să rămîn aşa pînă a doua zi dimineaţă. Încet, încet picioarele şi mîinile mi se înţepeniră şi poziţia mea căpătă o coajă interioară de nesfîrşit calm şi imobilitate.

Cât timp rămăsei astfel? Deodată auzii vociferări în casă şi lumina de afară se stinse.

În întuneric, simţii mai bine adierea vîntului nopţii şi izolarea în care mă găseam, în grădina unei case străine.

Peste cîteva minute lumina se aprinse iar şi apoi din nou se stinse. Cineva din casă o aprindea şi o stingea, pentru a vedea ce efect are acest lucru asupra mea,

Continuai să rămân nemişcat, decis să înfrunt experienţe mai grave decât jocul cu lumina. Păstram mîna dusă la piept şi genunchiul în pământ.

Uşa se deschise şi cineva ieşi în grădiniţă, în timp ce o voce groasă din casă striga: „Lasă-l, lasă-l în pace, se va duce singur".

Femeia pe care o urmărisem veni lîngă mine. Era acum într-un halat de casă, cu părul despletit şi în papuci. Se uită în ochii mei şi

Citiţi fragmentul, pe care l-am transcris în notă (prea lung pentru a-l fi citat în chiar corpul articolului, dar prea semnificativ, pentru a nu-l prezenta în întregime cititorului) şi veţi surprinde aici un accent de exaltare lucidă, un amestec de exasperare şi curiozitate, care dau unui joc de copil, o intensitate de dramă.

Eroul din *Întîmplări...* îmi aminteşte un cuvânt al lui Cocteau, în aparenţă enigmatic, dar în realitate foarte clar, şi care (aşa cum am arătat altă dată, într-o cronică despre *Portaits souvenirs*) e o cheie în opera lui: *suis un mensonge qui dit toujours la vérité".*

Poate că până la un punct şi eroul lui Blecher simulează, poate că în mod conştient şi el îşi joacă anumite farse, dar sunt farse în care se lasă prins şi care devin vii, sincere, adevărate. Nu vom putea niciodată spune câtă cruzime şi câtă inocenţă intră în acest joc. Este jocul tragic din *Les enfants terribles*.

N-aş vrea să se dea acestei apropieri un caracter de influenţă literară. Anumite reminiscenţe de lectură se pot desigur observa în prima carte a lui M. Blecher, dar ele sunt cu totul secundare faţă profundul şi gravul ei sunet propriu.

În chiar fragmentul citat, în afară de Cocteau, mai e poate ceva din Gide („actul absurd" de care e vorba, nefiind şi el decât un act gratuit, în sensul lui Gide). În altă parte – p. 183-184 – se poate remarca o precisă

---

timp de câteva secunde nu zise nimic. Râmaserăm amîndoi tăcuţi. Într-un sfârşit, îmi puse mâna pe umăr şi spuse blând. «Hai... acum s-a terminat», ca şi cum ar fi vrut să mă facă să înţeleg că pricepuse gestul meu şi că rămăsese câtva timp tăcută, tocmai pentru a-l lăsa să se desăvârşească în felul lui." (*Întâmplări...*, p. 117-119).

reminiscenţă din Marcel Proust, iar în numeroase locuri din André Breton şi în genere din suprarealiştii francezi, pentru care Blecher avea desigur nu o adeziune teoretică (scrisul lui fiind mult mai organizat şi mai responsabil), dar o vizibilă simpatie literară[1].

Toate aceste potriviri literare sunt însă de simplu detaliu. Cartea lui Blecher nu le este tributară. Ea îşi păstrează un caracter de unicitate, pe care nu-l datorează nimănui. Până şi în extravaganţele ei, până şi în paginile ei cele mai derutante, este un violent accent de dramă proprie, trăită nu cu amintiri de lectură, ci cu răspunderi personale, cu o inimă sfâşiată de nelinişte, cu o inteligenţă chinuită de întrebări.

E o carte stranie, care îţi lasă un sentiment de teroare, o carte fără odihnă, o carte fără repaos. Unele pagini sunt stridente, unele viziuni sunt haotice. Totul e crispat, totul e într-o permanentă tensiune nervoasă.

E foarte greu să iubeşti o astfel de carte: mi se pare însă imposibil să nu recunoşti că strigătul ei vine dintr-o adevărată conştiinţă tragică.

Un fel de lirism al disperării, un fel de întunecată poezie a morţii, străbate acest lung monolog intim, fără să-i dea însă nici un accent de lamentaţie, nici unul de pierdere.

---

[1] Poate că şi titlul cărţii – acea „irealitate imediată” – este tot o sugestie suprarealistă. „Ireal” pentru Blecher nu se depărtează prea mult de ceea ce trebue să însemne „suprareal” pentru Breton.

Notez în treacăt că ceea ce îl mai apropia pe Blecher de suprarealişti, era gustul său pentru desen. Ii plăcea să deseneze – şi o făcea cu o silinţă şi bucurie de copil. Îi plăcea să coloreze, eu culori aprinse, vii, într-adins exagerate. Desenul lui era ingenios, liber, cu subiecte de cele mai multe ori absurde, dar totdeauna cu ceva sincer şi convins în această puerilă absurditate.

Sunt pagini halucinante în cartea lui Blecher: pagini confuze însă nu sunt. Cu o claritate implacabilă, cu o rară conciziune de expresie, cu o forţă plastică ce dă imaginilor relief şi densitate, el transcrie visul lui treaz şi ni-l comunică într-un mod imperios.

Sensibilitatea acestui om este exasperată, dar forţa lui de expresie este limpede, conştientă, stăpânită. E o sensibilitate de om jupuit, care simte totul cu o intensitate atroce, căci cele mai simple, cele mai neutre fapte răspund adânc în sângele şi în nervii lui. Spectacolul lumii devine poate grotesc, monstruos, în orice caz disproporţionat, dar în plin coşmar nimeni n-ar putea să-şi urmărească straniile lui viziuni cu atâta preciziune.

Cât e de monstruos desenul, cât sunt de violente şi totuşi nuanţate culorile! În anumite pagini, fantasticul e făcut din elemente simple, descriptive[1].

---

[1] Ca, de pildă, în acest admirabil, exact şi disperat tablou: „Când ajunsei în piaţă, oamenii descărcau carne pentru barăcile măcelarilor. Duceau în braţe jumătăţi de vite roşii şi vinete, umede de sînge, înalte şi superbe ca nişte prinţese moarte. În aer mirosea cald a carne şi urină; măcelarii atârnau fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase şi negre, îndreptate spre podea. Ele se înşirau acum pe pereţii albi de porţelan ca nişte sculpturi roşii tăiate în cea mai variată şi fragedă materie, cu reflexul apos şi irizat al mătăsurilor şi limpezimea turbure a gelatinei. În marginea burţii deschise spânzura dantela muşchilor şi şiragurilor grele ale mărgelelor de grăsime. Măcelarii băgau mâinile lor roşii înăuntru şi scoteau măruntaie de preţ, pe care le aşezau pe masă: obiecte de carne şi de sînge rotunde, late, elastice şi ealde.

Carnea proaspătă strălucea catifelată ea petalele unor trandafiri monstruoşi, hipertrofiaţi. Zorile se făcură albastre ca oţelul: dimineaţa rece cânta cu un sunet profund de orgă.

Caii de la căruţe priveau oamenii prin ochii lor veşnic înlăcrămaţi; o iapă dete drumul pe caldarîm unui şuvoi fierbinte de

Niciun detaliu n-ar putea fi recuzat, fiecare nuanţă e verificabilă, dar în ansamblu lucrurile devin halucinante, ireale.

O asemenea carte nu poate fi judecată cu măsura comună. E prea limpede că aici nu e vorba de literatură, de talent, de inspiraţie, ci de cineva care îşi joacă propria lui viaţă, şi care trăieşte până la cenuşă „bizara aventură de a fi om".

Nu e o carte, este un strigăt venit dintr-o mare singurătate, o chemare pe care o primeşti sau o refuzi, dar pe care n-o uiţi.

Grotescă şi fascinantă, unind nu ştiu ce scrâşnet amar cu un surâs mutilat de melancolie, cartea lui Blecher este o călătorie în ţinuturile cele mai secrete ale inimii omeneşti. E un act dramatic de confesiune, care depăşeşte şi anulează literatura. Rezerve de stil, obiecţii de gust, criterii de judecată literară, totul e prea puţin, prea derizoriu, prea impropriu pentru a înţelege şi judeca un astfel de mesaj.

L-am cunoscut pe Blecher, câteva luni după ce citisem *Întâmplările în irealitatea imediată.* O scrisoare a lui mă cheamă la Roman, şi într-adevăr într-o duminică de octombrie 1936, am intrat pentru întâia oară în casa albă de la marginea oraşului, unde de doi ani se refugiase, într-o deplină singurătate,

---

urină. În balta pe alocuri înspumată, pe alocuri clară, cerul se oglindea adânc şi negru.

Totul deveni îndepărtat şi dezolant. Era dimineaţă; oamenii descărcau carne; vântul mă pătrundea sub haine; dârdâiam de frig şi nesomn; în ce fel de lume trăiam?"
(*Întâmplări...*,. p. 107-108).

decis să pună capăt lungii lui pribegii prin spitale, şi să aştepte acolo moartea.

În chiar acea noapte am citit manuscrisul *Inimilor cicatrizate*, pe care a doua zi îl luam cu mine la Bucureşti şi care o lună mai târziu apărea în volum[1].

Nu vreau să vorbesc aici despre Blecher, despre neuitata lui privire, despre vocea lui puţin surdă, foarte rar aburită de lacrimi neplânse, nu vreau să vorbesc încă despre admirabila mândrie cu care îşi trăia ultimele zile ale unei vieţi de infern, nici despre copilăria cu care mai ştia să râdă (un râs amar, dar bun, învăluitor...), nu vreau să cedez atâtor amintiri, atâtor imagini pe care moartea lui le deşteaptă şi le cheamă. Poate mai târziu, când se vor depărta...

Deocamdată nu e vorba aici decât de cărţile lui, spre care m-am întors din nevoia de a-l regăsi pe el, şi care încă o dată (la a câta lectură?) mi-au confirmat convingerea că ne aflăm în faţa unei opere, cu totul în afară de serie.

Întîmplările... nu sunt propriu-zis o operă literară, ci un act de eliberare, ca orice confesiune. Cartea aceasta sparge o singurătate, cum ar deschide o fereastră.

Inimi cicatrizate este dimpotrivă o carte organizată, pe care a scris-o un om tragic, dar a supravegheat-o un artist conştient de arta lui.

Scrisă la persoana a treia, cu stăpânire, fără efuziuni, cu o desăvârşită stricteţe în notaţii, fără lirism direct, fără înduioşare, cu o nesfârşită discreţie, dar şi cu o perfectă preciziune, cartea nu-şi pierde semnificaţia ei personală, dar nu încetează a fi un roman, adică o creaţie obiectivă, matură, bine încheiată.

---

[1] Editura Universală Alcalay.

Din *Întâmplări...* nu se detaşa decât un singur om, un singur erou, tulburător, dramatic, straniu, care închidea în febra lui un şir de fantome. Toate celelalte apariţii sunt acolo nesigure, nediferenţiate, stinse în prea marea umbră a eroului central.

În *Inimi cicatrizate* nu este figură cât de trecătoare care să nu aibe individualitate.

Cel din urmă personaj, chiar dacă nu e decât schiţat, chiar dacă nu e construit decât din câteva indicaţii, este totuşi realizat. Varietatea eroilor, pitorescul lor propriu, limbajul lor diferenţiat şi mai ales teribila dramă pe care o trăiesc în comun, fiecare însă cu reacţiuni distincte, – toate acestea arată în Blecher un romancier. De la solilocviul patetic al primei cărţi, el trece aici la o adevărată creaţie.

Fără să repet lucruri pe care le-am scris la apariţia romanului, şi mai ales fără să insist, trebuie să remarc că deşi acţiunea lui se petrece într-un mediu de spital, deşi eroii sunt aproape toţi bolnavi, agonici sau infirmi, accentul grav nu cade pe suferinţa fizică, ci pe o dramă morală.

Inimi cicatrizate e un roman al singurătăţii.

„Când cineva – spune un erou al lui Blecher – a fost scos odată din viaţă şi a avut timpul şi calmul necesar ca să-şi puie o singură întrebare esenţială cu privire la dânsa – una singură – rămâne otrăvit pentru totdeauna... Desigur lumea continuă să existe, dar cineva a şters cu un burete de pe lucruri importanţa lor...”.

Această frază mi se pune definitorie pentru întreaga carte, care îşi ridică întrebările ei esenţiale în cu totul altă zonă decât aceea a torturii fizice.

Blecher, vorbeşte despre boală, nici cu oroare, nici cu milă, nici cu revoltă. Suferinţa, el o priveşte liniştit, cu atenţie, ca pe un fenomen detaşat de el. Este un fel de luciditate chirurgicală în atitudinea lui faţă de durere. Când descrie o operaţie, o face minuţios, atent la ultima fibră nervoasă, cu o fineţe implacabilă de sensibilitate, dar fără tânguire, fără spaimă. Este în cartea aceasta o familiaritate cu durerea şi cu moartea, care duce până aprope de indiferenţă[1].

---

[1] Pentru a fi un erou, pentru a ajunge la un ţel, continuă Quitonce cu o uşoară oboseală în voce, trebuie o anumită energie şi o anumită voinţă pentru înfrângerea unui mare număr de dificultăţi. Ei bine, orice bolnav dispune de. aceasta. În timp de un an de zile un bolnav desfăşoară exact atîta energie şi voinţă cîtă trebuie pentru a cuceri un imperiu... Atât doar că le consumă în pură pierdere. Iată de ce bolnavii pot fi numiţi cel mult nişte eroi negativi. Fiecare din noi este un «cel ce n-a fost Cezar», deşi a îndeplinit toate condiţiunile pentru a fi. Înţelegi! A conţine toate elementele componente ale unui Cezar şi a fi... un bolnav. E forma suprem ironică a eroismului....

...Peste două săptămâni sau o lună... va trebui să fiu din nou operat. Va fi a douăsprezecea operaţie în viaţa mea... mi s-au tăiat degete putrede, bucăjţi de craniu. Uite cicatricele aici... şi dincolo... şi aici. Ei bine dacă mi-ar mai trebui pe lîngă toate şi eroism ca să suport această nouă probă, m-aş sinucide... n-aş rezista...

— Şi totuşi o vei suporta, spuse Emanuel.

— Desigur ... desigur... însă „dincolo de eroism... nici cu curaj .., nici cu speranţă... cu nimic. Păstrez pentru operaţie sentimentul absolut neutru pe care îl am când beau un pahar de apă... nici curaj, nici laşitate ... beau un pahar de apă, atâta tot.

(*Inimi cicatrizate*, p. 90-91).

Drama este mai departe de masa de operaţie, dincolo de ceea ce se chiamă „patul de suferinţă”, în tortura morală a singurătăţii şi în spectacolul pustiu al vieţii, privită de cineva care a fost scos din ea.

Dacă sunt în această carte eroi cu inima complet cicatrizată. („...inimile bolnavilor au primit în viaţă atâtea lovituri de cuţit încât s-au transformat în ţesut cicatrizat... insensibile la frig... la cald... şi la durere...”), personajul principal al romanului – tulburătorul Emanuel – îşi păstrează în schimb resurse nealterate de sensibilitate, pe care dezastrul le-a adâncit, le-a făcut mai complexe, şi de atâtea ori mai tragice, dar nu le-a luat anumită mirare în faţa existenţii, anumită inocenţă, o ultimă libertate de a primi chemările vieţii şi de a le răspunde cu un salut, cu o nostalgie, poate, uneori, foarte rar, cu o speranţă.

Este în acest sumbru roman un episod de iubire şi chiar dacă sfârşitul ei lasă un suprem gest de cenuşă, sunt unele momente care au o simplicitate de emoţie şi o linişte intimă, cu totul pacificatoare.

Solange, fata cu „nume mlădios şi argintiu” aduce în infernul Iui Emanuel, un suflu de sănătate şi de viaţă normală.

„O atrăgea spre dânsul şi o săruta pe păr. îşi rezema capul de ea şi îi aspira parfumul cald, femenin, de lavandă. Era un animal tot atât de splendid ca şi calul lui, la care ţinea mai mult decât la orice şi i-o spunea:

— Eşti tot atât de frumoasă ca şi Blanchette...

Iapa auzindu-şi numele întorcea capul. Era un animal de rasă normandă, cu părul aspru în smocuri la copite, cu o coamă scurtă şi dură ca o perie. Emanuel nu-i vedea, de la locul lui, decât crupa puternică, dar o striga pe nume şi atunci răsucea capul privindu-l cu ochi mari melancolici de om plictisit care cere o ţigară (şi era regretabil că nu fumează, ar fi fost atât de natural pentru un cal să ţie o pipă între dinţi). Emanuel îi trimitea prin Solange bucăţi de zahăr şi Blanchette le apuca cu buzele ei lătăreţe şi negre, adulmecând palma întinsă.

— Eşti tot atât de frumoasă ca şi dânsa... ai o crupă tot atât de lată şi de admirabilă, spunea el Solangei...

— Şi pe cine iubeşti mai mult? întrebă Solange.

— Vă iubesc pe amândouă la fel...

— Şi noi tot aşa, răspunse Solange, accentuînd pe acest „noi", care o solidariza animaliceşte cu Blanchette".[1]

E aici un sentiment al naturii, al simplicităţii, pe care îl regăsim şi în alte momente ale romanului, acolo unde e vorba de plante, de ploaie, de schimbarea anotimpurilor, de miracolul repetat al apusurilor de soare, şi în toate aceste mici tablouri calme este o poezie şi o bogăţie de colori, care vibrează încă dincolo de ţesutul cicatrizat al inimii.

---

[1] Am suprimat din acest citat o frază, care, reprodusă într-un fragment, ar putea să pară „riscată", dar care în carte e de o perfectă puritate. Sunt în scrisul lui Bleeher, multe notaţii senzuale, unele foarte virulente, dar nu e nici o obscenitate. Unui om care a trăit în carnea şi sângele lui, până dincolo de orice limită, toate durerile, ar fi stupid să-i cerem false pudori. În flacăra unei mari suferinţi, nu e posibilă nicio trivialitate.

Desigur aceste clare acorduri de poezie nu pot schimba atmosfera întunecată şi tensiunea nervoasă a întregului roman, dar ele îi dau pe alocuri scrisului incisiv al lui Blecher, o emoţie nouă, iar sufletului aprig ce se tortureazǎ în aceste pagini, nu trecător moment de odihnă.

Moartea venită înainte de 30 ani, nu l-a lăsat să realizeze întreaga operă, pe care tânărul acesta o purta ca pe un blestem, dar şi ca pe o chemare. În singurătatea lui, Blecher, găsise de pus vieţii întrebări, pe care graba noastră de oameni valizi nu are nici timpul, nici curajul să le privească în faţă. Nimeni nu va putea redeschide vreodată lumea misterioasă, pe care o închide astăzi, într-o veşnică tăcere, condeiul căzut din mâinile lui.

Nu ştiu ce manuscrise au rămas la Roman şi nu ştiu în ce măsură ultimele luni i-au dat, înainte de moarte, răgazul să le pună in ordine. În primăvara 1937, când se credea în agonie, a distrus optzeci de pagini dintr'un roman început (şi din care îmi citise admirabile fragmente, după ce îmi schiţase întregul scenariu al vieţii). Revenit dintr-o criză, care părea să fie ultima, reînviat oarecum printr-un nou miracol – toată viaţa lui a fost o serie de agonii şi reîntoarceri – a avut încă o dată curajul să reînceapă o nouă carte, eu totul alta decât aceea pe care o distrusese puţin înainte. În decemvrie trecut, când am fost ultima oară la Roman, erau scrise din această carte peste o sută de pagini. Ce s-a făcut cu ele! Au fost duse până la capăt? Au fost dimpotrivă arse, în momentul în care moartea se apropiase din nou? Gândul că ar putea lăsa în urma lui o operă neterminată, îi era intolerabil.

Blecher duce cu el, dincolo de, mormânt, cărţi pe care a visat să le scrie, secrete pe care el singur le-ar fi putut destăinui. Din momentul în care a avut conştiinţa şi a marei sale vocaţii de scriitor, dar şi a neiertătoarei sale morţi, din acel moment a ştiut desigur că nu-i va fi iertat să spună tot. Şi de aceea, cu intensitatea pe care o dă sentimentul sfârşitului, cu paloarea concentrată a ultimelor cuvinte – irevocabil ultime – a scris aceste două cărţi pe care le păstrăm, convinşi că suntem încă departe de a le fi descifrat în totul.

TEATRUL COMOEDIA: *BARZA*, 3 ACTE, DE ANDRÉ BIRABEAU

Nivelul artistic al repertoriului nostru este aşa de scăzut, încât reprezentarea unei piese de André Birabeau e considerată drept un act de curaj.

E drept că *Dame Nature* (*Barza*, în traducerea d-lor Muşatescu şi Alexandrescu), e o piesă fără vulgaritate – ceea ce în industria teatrului e rar, iar pentru gustul publicului e riscat. Cele trei acte ale comediei sunt scrise în bună-voie, cu vervă, pe alocuri cu o delicată emoţie. Nu e mai mult decât suficient pentru un spectacol subţire: în comparaţie însă cu ceea ce se face în mod obişnuit la noi, e enorm. D. Sică Alexandrescu trebuie să aibă sentimentul puţin speriat de a se fi angajat într-o „experienţă de teatru”. Iată ce devin la Bucureşti piesele pariziene de serie!

Poate că *Dame Nature* nu e totuşi o piesă tipică de serie. Birabeau. e un producător de teatru (adică un autor care furnizează regulat lucrări pe măsura cererii), dar în chiar producţia sa, piesa recent jucată la noi reprezintă un moment norocos, aş spune un moment de inspiraţie, dacă un astfel de accident i se poate întâmpla unui erou meseriaş de teatru, care contează mai puţin pe „inspiraţie" şi mai mult pe câteva solide şi sigure procedee scenice. Birabeau ştie să facă teatru. Din orice pretext, el poate extrage material de scenă, şi pe cea mai săracă idee poate construi un act care să stea perfect în picioare şi care să se susţină de la prima la ultima replică nu prin interesul propriu al temei, cât printr-o succesiune continuă de mici incidente, de mici lovituri utile. E o virtuozitate care poate suplini şi emoţia – şi humorul şi adevărul – mai ales adevărul. Graţie ei se pot construi piese în serie, ca nişte maşini de teatru ce funcţionează admirabil timp de trei acte, ca şi cum ar fi puse în mişcare de un resort mic întors pe o distanţă de două ore.

O piesă de Birabeau te intrigă. Ai vrea s-o demontezi ca pe un ceasornic. Ai vrea să-i verifici arcurile şi rotiţele, care se angrenează atât de precis şi se mişcă cu atâta siguranţă. La lăsarea ultimă a cortinei, eşti puţin intrigat ca după o şedinţă reuşită de prestidigitaţie. Ai vrea să revezi lucrurile, în speranţa că de astă dată vei izbuti să surprinzi „*trucul*" care le animă şi te păcăleşte. Puţină admiraţie şi puţină ciudă intră în încântarea ta de spectator.

În *Dame Nature*, abilitatea tehnică a autorului este perfectă, dar de astă dată piesa are ceva mai mult decât un bun mecanism de orologiu. Birabeau a plecat de la o idee fericită şi a ştiut s-o pună magistral în scenă, dar ideea sa (ceea ce nu i se întâmplă totdeauna) are aici atâta ingenuitate, atâta graţie, încât, dincolo de trucurile omului de meserie, rămâne până la urmă în aceste trei acte o undă de emoţie şi de tinereţe.

E o comedie de iubire şi totuşi nu este o comedie frivolă. Eroii acestui umor – el de 14 ani, ea de 16 – au atâta inocenţă, încât n-ar fi exagerat să vedem în povestea lor un nou Daphnis şi o nouă Chloe, parizieni şi contemporani, dar care în decorul oraşului de azi nu sunt mai puţin bucolici decât străvechiul cuplu.

Primul act e fermecător, tocmai pentru tot ce e neaşteptat în apariţia acestui licean de 14 ani, care va fi în curând tată, şi a acestei tinere mame, care acceptă cu candoare gravul miracol al maternităţii.

Punctul de plecare este fericit şi e atât de bogat în implicaţii şi consecinţe comice, încât, pe mâna unui om de teatru ca Birabeau, se poate spune că piesa e gata înainte chiar de a fi scrisă.

De altfel, autorul şi-a dat foarte bine seama de sunetul nou pe care-l aduce într-un spectacol de teatru, extrema tinereţe a eroilor săi – şi nu a lăsat din mână acest „*atout*” până ce nu i-a epuizat toate posibilităţile de joc. În teatru ca şi în cinematograf, pe o singură idee, pe o singură situaţie, se fac cinci piese sau filme la rând. D. Birabeau n-a făcut până în prezent decât trei. După *Dame Nature* a urmat *Pamplemousse*; după *Pamplemousse*, *La chaleur du sein*. Se înţelege, toate trei în descreştere, dar toate trei aducând în scenă aceeaşi tinereţe care triumfa în prima piesă, era încă amuzantă în piesa a doua, şi nu mai spunea mare lucru în ultima, căci între timp ideea iniţială îşi pierduse din noutate, iar tehnica de scenă nu poate înlocui la nesfârşit spontaneitatea.

Oricum acest grup de trei comedii arată efortul teatrului de a-şi căuta noi terenuri de exploatare, decât cele pe care a trăit până azi şi pe care le-a utilizat până la ultimele resurse.

Spectacolul de la Teatrul Comoedia e jucat de o echipă de actori tineri, pe care îi ajută cu admirabilă camaraderie câţiva actori încercaţi.

Nu a fi jucat piesa lui Birabeau e un fapt de curaj, ci a o fi lăsat cu încredere pe umerii a doi băieţi de talent, aproape debutanţi.

Pentru acest lucru d. Sică Alexandrescu poate fi felicitat. El răscumpără multe erori de repertoriu, de regie şi de gust. E un fapt care arată iniţiativă, independenţă, hotărîre de a risca şi de a reuşi. În decursul unei singure stagiuni, acest director de teatru ne-a prezentat o serie întreagă de debutanţi – şi nu cu timiditate, distribuindu-i în roluri de figuraţie, ci luîndu-şi de la început răspunderea de a le da roluri prime şi de a face astfel experienţe concludente. Mircea Şeptilici, Mariana Andreeanu, Mircea Axente, Marcel Anghelescu, Ion Aurel Manolescu, erau până anul trecut nume cu totul necunoscute, iar anul acesta numele lor au trecut victorios rampa, nu la un examen de conservator, ci la examenul responsabil al spectacolului.

Debuturi interesante, debuturi norocoase, ele trebuie însă ferite de aici încolo de marea primejdie a facilităţii. Nimic nu descurajează mai mult decât o lungă lipsă de succes, de înţelegere şi de simpatie, dar nimic nu păcăleşte mai grav decât un succes uşor.

Am avut pe alocuri, în decursul ultimului spectacol de la Teatrul Comoedia, impresia că tânărul protagonist al piesei, d. Mircea Axente, care avea un rol atât de generos şi totuşi greu şi pe care l-a jucat cu multă bravură şi cu mult elan, avea totuşi nu ştiu ce suficienţă, nu ştiu ce regretabil exces desiguranţă personală. E prea devreme pentru un atât de tânăr actor să fie o „vedetă” şi, de altfel, nici nu i-o dorim. Teatrul, ca orice artă, trebuie făcut cu puţină nelinişte şi cu o mereu renăscută îndoială.

UNE HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE, EN FRANÇAIS

Les Éditions du Sagittaire, qui ont pris depuis quelques années la succession des éditions Kra, viennent de publier, dans une collection consacrée à l'étude des lettres étrangères, un excellent livre sur la „Littérature Roumaine”.

Le caractère de ce livre, comme celui de la collection entière dont il fait partie, est d'ordre informatif et documentaire. Les livres parus dans cette collection s'efforcent d'offrir au lecteur français une vue d'ensemble de chaque littérature étrangčre, un tableau général de ses mouvements et de ses lignes directrices, un panorama des écrivains et des œuvres les plus significatives. Le titre général de la collection

définit d'ailleurs assez clairement ce caractère: „Panoramas des littératures contemporaines".

Chargé de présenter au public français le paysage littéraire roumain, M. B. Munteano, l'auteur du livre récemment paru, a réussi de faire mieux qu'un simple guide de lecture, mieux qu'un bon „précis" informatif, une véritable petite histoire littéraire, que la concision n'empêche pas d'être complète, suggestive et vivante.

M. Munteano, sans rien négliger de ses devoirs d'informateur, sans jamais quitter un ton de parfaite objectivité, n'a pourtant pas considéré sa tâche comme un exposé didactique et indifférent. Il n'a pas voulu que le critique abdique devant l'historien. Il ne s'est pas considéré déchu du droit d'affirmer sa propre position critique devant l'histoire littéraire. Cette histoire, il l'a écrite avec une probité admirable, avec un sens parfait de la justice, sans parti-pris et sans hostilité, mais, avec une passion littéraire qui anime tout son ouvrage et lui donne, en dehors de sa prévision documentaire, un air de conviction et de vivacité remarquables.

Il est sans doute difficile d'introduire un lecteur étranger dans une littérature qui lui est complètement inconnue et qu'il ne peut connaître ni directement, ni indirectement par la voie des traductions, malheureusement si rares.

M. Munteano réussit pourtant d'être un guide entraînant dans un pays littéraire si difficile à traverser. Il a l'art de rendre clair le paysage de notre littérature et d'en expliquer les aspects les plus particuliers. Lisez les pages qu'il consacre à la

„Junimea" de Iassy ou au mouvement du „Sămănănorul". Vous y trouverez non seulement un résumé complet de ces deux courants littéraires spécifiques, mais un exposé qui les rend intelligibles pour le lecteur étranger.

Un remarquable esprit de synthèse, un goût critique plein de sûreté, un admirable don de surprendre le trait distinctif d'un écrivain ou d'une œuvre et de l'exprimer dans une formule frappante, telles sont les qualités dont M. Munteano a fait preuve en écrivant l'histoire littéraire parue aux éditions du Sagittaire. C'est un ouvrage qui rendra les meilleurs services à la connaissance de notre pays, de notre littérature et de notre vie culturelle.

UN DISCOURS AU CONGRÈS DES PEN CLUBS, À PRAGUE

Je viens de lire le discours que M. Jules Romains, président de la Fédération Internationale des PEN Clubs, prononça la semaine passée à Prague, au congrès de cette Fédération.

C'est une très belle page qui nous oblige de méditer aux problèmes de l'heure actuelle et de les considérer non pas sous leur aspect immédiat, mais dans leur signification générale, dans leurs conséquences éloignées, dans toute la série de responsabilités morales qu'elles entraînent.

À lire ce document, qui fait preuve d'un esprit clairvoyant et grave, on se rend compte de la facilité *dangereuse que les chefs politiques du monde mettent d'habitude dans leurs paroles „historiques", dont le retentissement ne fait qu'accentuer un état général de malaise, d'inquiétude et parfois de détresse*

M Jules Romains n'est pas un combattant politique. Il parle au nom d'une œuvre personnelle, qui est une des plus importantes de notre époque et il parle également au nom d'une association mondiale d'écrivains, d'artistes et de penseurs. Cette double qualité l'oblige de considérer les questions sociales et politiques dans la mesure – malheureusement écrasante! – où ces questions mettent en danger non seulement l'existence matérielle de notre civilisation, mais son esprit, sa culture, ses idéals humains.

On a parfois accusé les PEN Clubs de se mêler de ce qui ne les regarde pas. Association d'artistes et d'intellectuels, pourquoi le PEN Club ne se limite pas dans le domaine exclusif de l'art et de il'esprit?

„On nous accuse quelquefois – disait M. Jules Romains à Prague – de faire de la politique. Quelle naïveté! Ou quelle hypocrisie! Nous ne demandons qu'à laisser la politique tranquille, à condition qu'elle en fasse autant."

Mais la vie sociale de notre temps est trop complexe, pour qu'une telle séparation soit possible. Malheureusement, il n'y a pas d'événement politique qui ne change pas en même temps la condition morale de l'homme, la liberté de l'esprit, les droits de l'intelligence. La crise politique, économique et sociale n'a pas tardé de devenir une douloureuse crise spirituelle.

Comme le dit une saisissante formule de M. Romains „la sclérose générale, sa marche en profondeur atteint les éléments nobles de la civilisation, la littérature, les sciences, la philosophie, l'art".

Pour défendre ces „éléments nobles", ce qui veut dire défendre l'homme même, dans ce qu'il a de plus cher et de plus durable, il faut regarder, avec toute la gravité nécessaire, le drame international qui se joue depuis quelques années dans un monde sanglant et il faut en dégager le sens, en établir les responsabilités, en chercher les solutions.

Il faut que les hommes politiques et les diplomates reçoivent cet avertissement qui leur est envoyé par les artistes et les écrivains.

UNE GÉOGRAPHIE LITTÉRAIRE

Il y a à l'Exposition du Livre, qui continue d'être ouverte et qu'il faut visiter sans faute si on aime la littérature et les arts et si on veut être introduit dans l'intimité de notre vie littéraire, il y a deux salles dont l'intérêt documentaire est exceptionnel.

La première est dédiée aux écrivains, à leurs livres, à leurs manuscrits, à leurs biographies. On y trouve des photos, des pages manuscrites, des renseignements biographiques. On y trouve surtout une carte de la Roumanie, qui représente en quelque sorte la distribution géographique de nos écrivains *sur le territoire du pays. En effet, par un système graphique à la fois très simple et très suggestif, on indique le lieu de naissance de chaque écrivain, de sorte que rien qu'en regardant cette carte on se rend fort bien compte de la contribution de chaque province au mouvement et à la vie littéraire. On a de quoi réfléchir, en regardant cette grande carte, car elle vous rend l'image vivante de notre géographie littéraire, de ses centres, de ses courants, de son relief, de ses affluents.*

Dans une deuxième salle, on trouve une nouvelle carte, qui représente elle aussi la répartition de la vie littéraire par départements et provinces, mais cette fois-ci en considérant non pas les écrivains, mais les journaux, les revues et généralement toutes les publications périodiques.

Le phénomène qui se dégage de ces deux cartes et qui est mis surtout en évidence, c'est la force d'attraction de la capitale, qui appelle vers le centre du pays les éléments les plus éloignés. Nés dans les régions les plus diverses, les écrivains vivent et travaillent généralement à Bucarest. Quant au nombre et à l'importance des journaux et des revues, il va sans dire que la supériorité de la capitale est écrasante.

Pourtant – et c'est un fait qui mérite d'être souligné avec satisfaction – ne croyez pas qu'en matière littéraire la province est tout à fait abandonnée et qu'elle reste étrangère au mouvement qui anime notre vie littéraire et artistique. L'apport de la province est toujours vivant et il faut considérer que les écrivains qui se dirigent vers Bucarest sont les *messagers de leur région, de leur ville, de leur village, dont ils représentent un peu les traits distinctifs dans le tableau général de l'esprit roumain. Il faut surtout remarquer la richesse et la variété des ressources littéraires de nos nouvelles provinces. La Transylvanie, la Bucovine, la Bessarabie nous envoient un nombre impressionnant de jeunes talents, ce qui ne fait d'ailleurs que continuer une tradition déjà vieille.*

Les Carpates, męme dans les malheureux temps où ils étaient une frontière politique, ne furent jamais une frontière spirituelle et ne purent jamais empêcher la communication spirituelle et intellectuelle entre l'Ancien Royaume et les provinces qui se trouvaient sous une domination étrangère. Certains de nos plus grands poètes et prosateurs – Coşbuc, Slavici, Goga, Rebreanu – nous vinrent avant la guerre de la Transylvanie.

Les jeunes écrivains qui se dirigent maintenant des frontières les plus éloignées vers la capitale ne font donc que suivre un chemin depuis longtemps tracé. Seulement leur nombre est à présent plus grand, leur jeunesse est plus confiante.

Ils apportent avec eux la voix de leur terre locale, le génie de cette terre qui entrent dans l'expression symphonique de l'esprit roumain, sans pourtant rien perdre de ce qui fait leur saveur spécifique, leur propre style, leur propre narration.

En 1935, un jeune poète de Cluj, M. Octavian Şireagu, nous a donné une anthologie de la „nouvelle poésie transylvaine". En 1937, un jeune poète de Cernăuţi, nous a donné lui aussi une anthologie des

„jeunes poètes de la Bucovine”. Il paraît qu'on prépare également une anthologie de la „nouvelle poésie en Bessarabie”.

Nous sommes loin de pouvoir fixer la valeur personnelle de ces très jeunes poètes, qui n'ont pas encore, heureusement, l'âge des grandes anthologies, mais il n'y a aucun doute que dans cet effort collectif, dans cette confiance collective, il y a une véritable force créatrice.

LA CATHÉDRALE DE REIMS

Il est si facile de défaire ce que la longue patience des siècles a fait. Il est si facile de détruire ce que le lent travail des générations a bâti. Défaire et détruire c'est tellement plus simple, plus vite fait, plus commode.

Bâtie au cours de plusieurs siècles, l'admirable cathédrale de Reims fut détruite par les canons allemands dans quelques heures. Comment voulez-vous que les hommes ne soient pas enivrés de leur force de détruire, si cette force leur donne ce spectacle ahurissant de tout un monde, qui a demandé mille ans pour naître et ne demande qu'un seul instant pour s'écrouler.

Il y a dans tout massacre un irrésistible orgueil, une sorte de joie sinistre, une véritable „volupté de la puissance”.

Le travail est lent, modeste, anonyme, sans retentissement, sans éclat. Il vous soumet, il vous *dépasse, il ne vous donne que le droit d'espérer et d'attendre. Parfois, ses fruits sont lents à venir et on meurt sans les avoir vus! Aucun des modestes et innombrables compagnons qui ont commencé jadis à bâtir l'église de Reims, aucun n'a vu son couronnement, son image finale. Par contre, ceux qui l'ont détruite, ont eu cette terrible satisfaction de contempler tout de suite le résultat de leur sinistre labeur.*

Et pourtant, la vie est plus forte que la mort. Dans ce combat éternel qui est engagé entre la volonté de vivre et celle de tuer, entre la joie de créer et celle de détruire, c'est toujours les forces de la vie qui ont le dernier mot.

La cathédrale de Reims renaît de ses cendres pour affirmer cette vérité consolatrice. Elle dresse de nouveau ses flèches pour montrer que la foi est quand même plus forte que les canons. C'est une victoire de l'esprit, une victoire de la paix

„Pendant que dans d'autres pays les villes s'écroulent" – comme le disait hier à Reims M. Bullit, l'ambassadeur des États-Unis, dans un discours émouvant et qui doit être considéré non seulement comme un énergique message de paix, mais surtout comme un acte politique d'une importance exceptionnelle –, pendant que dans l'Espagne ensanglantée on continue de massacrer les villes ouvertes, pendant que dans la tragique et douloureuse Chine on continue de détruire une civilisation millénaire et une nation désarmée, la cathédrale de Reims, „grande mutilée de Guerre", revient à la vie, après un effort symbolique de

reconstruction, comme si elle voulait nous dire par sa simple présence que tout le sang et tout le feu du monde ne suffisent pas pour tuer l'esprit de la paix."

LES REVUES LITTÉRAIRES PROVINCIALES

Nous avons remarqué dans un article récent la place importante qui revient dans notre mouvement littéraire actuel à la province. L'exposition du livre, qui continue d'être ouverte, a souligné d'une façon saisissante ce trait caractéristique de notre géographie littéraire et elle a mis en évidence l'apport considérable des nouvelles provinces.

Pour compléter les remarques que nous avons déjà faites à cette occasion, il convient d'observer le grand nombre de publications périodiques que la province nous envoie régulièrement et parmi lesquelles il y en a quelques-unes d'une incontestable valeur. Les plus nombreuses et les plus intéressantes nous viennent de la Transylvanie.

A Oradeá, cette ville de frontière, qui représente un centre actif et intense de vie régionale, la vieille revue „Familia", passée sous la direction de quelques jeunes écrivains, tout en gardant les directives de sa tradition déjà ancienne, est devenue une grande revue littéraire, dont les objectifs dépassent le cercle restreint de la région.

A Turda, un groupe de très jeunes écrivains ont fondé depuis deux années une revue paraissant tous *les mois, „Pagini literare”, et qui à réussi d'attirer rapidement l'attention du lecteur.*

Quelques jeunes poètes et prosateurs ont fait leurs débuts dans ces „Pages littéraires” qui nous apportent parfois non seulement des poèmes et des nouvelles d'incontestable qualité, mais – ce qui est plus rare dans une revue écrite par les jeunes – des études critiques pénétrantes et renseignées.

Enfin à Cluj, paraît une autre grande revue mensuelle „Gând Românesc”, également dédiée à la littérature, à la critique, à l'histoire. On y trouve parfois des documents d'histoire littéraire qui nous renseignent surtout sur le passé culturel de la Transylvanie.

On ne pourrait désormais faire un tableau complet de notre vie littéraire actuelle sans enregistrer la contribution de ces revues qui se placent légitimement à côté des grandes revues de Bucarest auxquelles d'ailleurs elles fournissent progressivement des nouveaux collaborateurs, qui, faisant leurs débuts dans le cadre modeste de la province, trouvent ensuite l'audience de la capitale.

C'est un courant naturel qui dirige à travers ces revues provinciales les nouveaux éléments, les nouveaux talents vers le centre de la vie littéraire.

À PROPOS D'UNE ÉDITION „DÉFINITIVE”

La Fondation Carol II pour la littérature et les beaux arts a pris, depuis deux ans déjà, l'initiative *d'imprimer, dans une collection spéciale, les éditions définitives de nos œuvres littéraires les plus importantes et de confier la direction de chaque volume non pas à un critique ou à un historien littéraire, comme on le faisait d'habitude, mais aux auteurs mêmes des œuvres éditées. Établir le texte d'une édition définitive est une opération assez délicate et elle entraîne parfois des controverses infinies. Songez, pour ne donner qu'un seul exemple, aux terribles polémiques déchaînées par chaque nouvelle édition „définitive" des œuvres d'Eminesco. Il n'y pas de poème, il n'y a presque pas de vers qui ne soit l'objet d'innombrables variantes et d'innombrables discussions. Rien que l'orthographe de chaque édition provoque une véritable guerre entre les spécialistes.*

Il y a une seule autorité qui pourrait trancher les problèmes d'un tel débat: l'auteur. Mais d'habitude l'édition définitive d'une œuvre ne paraît que longtemps après la disparition de son auteur et alors c'est à ses 'critiques" de trancher les doutes et de fixer la vérité.

L'initiative de la Fondation Royale, de charger dès à présent certains de nos écrivains les plus illustres, de revoir leurs œuvres et d'en fixer le texte définitif, représente une contribution importante à l'histoire littéraire. Songez à la valeur unique d'une édition Eminesco qui aurait été établie par le poète même. Sans doute le travail de la critique et de l'histoire littéraire n'aurait pas été rendu inutile, mais quelle source d'indications et de suggestions n'aurait-il pas trouvée dans un tel document?

Une question délicate qui se pose est de savoir quels sont les droits de l'auteur devant ses propres œuvres. Il s'agit de savoir jusqu'à quel point il peut en disposer, jusqu'à quel point il a le droit de les modifier. Une œuvre représente une étape d'une évolution spirituelle,et il peut arriver que cette étape soit à tel point dépassée par le développement ultérieur du talent et de la pensée de l'artiste, qu'il ne s'y reconnaisse plus.

A-t-il le droit de renier cette étape? A-t-il le droit de renier son œuvre? Peut-il, au nom de sa maturité et de sa vieillesse, renier son adolescence et sa jeunesse? Peut-il surtout savoir où est la vérité, peut-il être certain de ne pas se tromper aujourd'hui et de ne pas être injuste envers sa véritable personnalité? La question est vraiment délicate et il est difficile de la résoudre. Elle nous est imposée par l'édition définitive des œuvres poétiques de M. Adrian Maniu, récemment parue sous la surveillance de l'auteur. Nous y avons vainement cherché certains poèmes de jeunesse qui nous ont donné jadis le sentiment de représenter un moment nouveau dans notre littérature. L'auteur les renie aujourd'hui et les chasse de son œuvre, mais nous gardons encore leur souvenir et leur regret. C'est que M. Maniu a changé. Parti avec toutes les inquiétudes de l'âge, avec toute la fièvre des premières lectures, des premières grandes passions littéraires, il est arrivé assagi, apaisé, au terme d'un long chemin qui l'a mené du modernisme de ses débuts à l'esprit de tradition qu'il professe aujourd'hui.

Il ne veut plus reconnaître sa jeunesse littéraire, il ne veut plus s'en souvenir. L'histoire *littéraire voudra-t-elle adopter cet oubli? Acceptera-t-elle le jugement que l'auteur porte sur sa propre œuvre?*

Il est fort possible qu'elle passe un jour, outre la volonté du poète, et qu'elle redonne à ses anciens écrits la vie qui leur est retirée maintenant.

En matière littéraire, il n'y a pas de jugement qui soit „définitif".

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE LA REINE MARIE

Les nombreux livres écrits par la Reine Marie donneront aux générations futures la possibilité de reconstituer et de faire revivre une des plus complexes personnalités de notre siècle.

Son œuvre littéraire nous aide à comprendre tout ce qu'il y avait de riche, de personnel, de profondément original dans ce cœur royal, si courageux, si sensible. La royauté n'a pas empêché la Reine Marie de regarder la vie et de la regarder de très près, avec ce regard pénétrant, fait d'amour, de courage et de mélancolie, qui était le sien.

Les grands palais royaux, les grands parcs et jardins, où Elle a vécu, ne l'ont pas éloignée de la vie. Lisez son dernier roman, dont la traduction roumaine vient de paraître, et vous serez surpris de l'accent de vérité et de la justesse d'observation, qu'il y a dans ce roman qui se passe pourtant dans un humble milieu bourgeois et paysan, dans une toute petite ville de Transylvanie. C'est que la Reine a *toujours aimé l'existence modeste des petites gens et qu'Elle lui a toujours voué une attention royale et humaine, qui faisait disparaître toute distance, tout éloignement.*

Il n'y a pas de doute que la grande autobiographie de la Reine Marié – ces trois admirables tomes de son Histoire de ma vie *– constitue un document de valeur unique. Ceux qui voudront connaître l'image de notre temps, le sens des grands et tragiques documents que nous avons vécus, le tableau de la paix et de la guerre mondiale, ne pourront se dispenser de lire cette œuvre qui est le témoignage d'une Reine, qui a trop intimement pris part à la destinée politique de son peuple, pour qu'un tel témoignage n'ait une valeur historique. Mais en dehors de cette importance documentaire, cette* Histoire de la vie *est une grande œuvre littéraire. La Reine Marie restera sans doute parmi les meilleurs mémorialistes non seulement de notre époque, mais de toujours. Un grand don d'évoquer une atmosphère, de tracer un portrait, de dessiner un paysage, une admirable précision plastique et en même temps un sens de la poésie et du mystère font de cette œuvre à la fois un roman et un poème. Il y a dans ses pages toute la précision analytique d'un romancier anglais et en même temps tout ce sentiment féérique du rêve qu'on trouve chez une Rosamond Lehmann, chez une Katherine Mansfield, allié étrangement à une minutieuse observation des détails les plus exacts.*

La Reine a toujours écrit avec une sincérité qui dépassait toute méfiance protocolaire. Elle était la

grâce même: Elle pouvait donc tout dire, car dans tout ce qu'Elle disait il y avait son sourire, sa noblesse, sa bonté, son charme. Certaines de ses pages ont un humour discret qui ne cache pourtant pas l'envie de rire, la joie de rire. Il y avait tant de jeunesse dans cette admirable Reine qui vieillissait avec grâce et qui gardait son sourire de toujours, son sourire ancien, son sourire éternel...

L'œuvre de la Reine Marie est une œuvre de sincérité et de franchise. Nous perdons, hélas! , la Reine, mais nous gardons et nous garderons toujours l'écrivain.

NOTĂ LA O ANTOLOGIE DE CRITICĂ

Sunt atât de numeroase reflecţiile la care ne invită recenta antologie de critică alcătuită de d. Perpessicius[1], sunt atât de diverse punctele de vedere pe care ni le impune sau ni le sugerează, încât o recenzie propriu-zisă ar fi un lucru şi prea insuficient, şi prea greu.

Nu ne putem lăsa păcăliţi de modestul subtitlu al lucrării şi nu putem crede că avem înaintea noastră o simplă antologie, adică o simplă alegere de texte, căreia autorul i-a închinat doar gustul său de lectură şi pana sa de traducător. În realitate d. Perpessicius ne dă una dintre cele mai subtile cărţi de critică din câte cunoaştem. Lectura ei este stimulatoare. Ea ne cheamă să meditām la o sumă de mici şi mari întrebări în legătură cu scrisul, cu creaţia literară, cu viaţa cărţilor, cu destinul artei.

---

[1] *De la Chateaubriand la Mallarmé.* Antologie de critică franceză literară. Traducere şi note de Perpessicius (Colecţia „Critica", Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II").

Foarte liber construită, cartea aceasta, care la prima vedere pare un dosar de texte răzleţe, se dovedeşte, când o cercetezi mai aproape, o lucrare bine încheiată şi cu materialul perfect distribuit.

De-a-lungul întregii lecturi, ai impresia că te afli angajat într-o plimbare liberă, cu opriri şi plecări prin surpriză, dar, când ajungi la capăt, observi că drumul a fost măsurat din timp şi că opririle nu erau decât etape ale unui itinerar cu obiectiv precis.

D. Perpessicius nu a vrut să dea culegerii sale de texte critice, nimic dogmatic, nimic demonstrativ. Într-un loc (explicând prezenţa lui Villiers de l'Isle Adam într-o asemenea antologie) d-sa nu ezită a invoca „îndreptăţirea unui capriciu”. Într-alt loc, dând o referinţă despre Victor Hugo, o face „cu titlu de curiozitate”.

Foarte degajat, cu un aer de conversaţie nesilită în care în modul cel mai firesc se deschid paranteze, amintiri de lectură, analogii, întrebări, toate aruncate puţin neatent parcă, fără obligaţia de a fi soluţionate, ca şi cum scriitorul le-ar lăsa pe seama cititorului şi ar trece apoi mai departe spre alte gânduri, spre alte privelişti, d. Perpessicius este un ghid care nu trage concluzii, dar le indică şi le face posibile, chiar dacă nu le formulează răspicat. Mai mult decât o antologie, cartea d-sale ni se pare o monografie critică. Dacă termenul n-ar părea puţin pretenţios, aş spune: o monografie indirectă. Într-adevăr, servindu-se de texte străine, şi cu aparenţa de a nu interveni deloc în succesiunea lor, ca şi cum – simplu traducător – ar sta de o parte şi ni le-ar înfăţişa pe rând, d. Perpessicius creează tabloul critic şi literar al secolului al XIX-lea francez. Cei 25 de autori pe care ni-i prezintă nu sunt în anumit sens decât personajele unei societăţi, pe care criticul român o evocă, o înviază şi o defineşte, prin directa punere în joc a propriilor ei elemente constitutive.

Într-un fel, alegerea scriitorilor cuprinşi în această antologie este, poate, pentru autorul ei, o profesie de credinţă critică.

În bătălia literară, în „neîntreruptul război al cărţilor" (cum spune foarte frumos, citându-l pe Swift), d. Perpesiciuss merge din solidaritate de poet, spre tranşeele ocupate de critici artişti, nu de criticii profesionişti. Iată de ce în antologia sa este loc pentru Victor Hugo, dar nu pentru Sainte-Beuve; e loc pentru Baudelaire, dar nu pentru Taine. Nu numai criticii oficiali ai epocii, pe care de asemenea i-a anulat cu desăvârşire şi al căror nume ni se pare astăzi atât de inutile, când le întâlnim într-o istorie literară (Emile Montegut, Edmond Scherer, Duvilliers-Fleury, Armând de Pontmartin...), dar şi marii universitari, marile autorităţi critice – Weiss, Brunetière, Sarcey – lipsesc din acest repertoriu, care, dimpotrivă, se deschide primitor pentru Banville, pentru Verlaine, pentru Marcel Schwob şi în sfârşit – punct final al călătoriei – pentru Mallarmé.

Fără să o formuleze direct, şi mai mult ca o consecinţă a planului său de lucru, d. Perpessicius ridică astfel problema foarte veche, foarte delicată şi mereu iritantă a raporturilor dintre creaţie şi critică. Cearta e deschisă de prea multă vreme, ca să-i căutăm cu acest prilej o soluţie, şi, de altfel, nici d. Perpessicius nu are asemenea ambiţie. E destul că între cele două tagme, ca să nu spunem între cele două tabere, d-sa optează pentru a creatorilor, nu pentru a criticilor.

Diferenţa dintre ele este o diferenţă de punct de vedere. Chiar când face critică, artistul priveşte fenomenul literar „de pe şantier”, din inima lucrurilor, din intimitatea lor. E o critică la care participă în acelaşi timp experienţa sa de creaţie şi sensibilitatea sa de artist. Este pentru el o îndeletnicire de gradul al doilea, un produs subsidiar al artei, o operaţie care vine pe urma actului creator, pentru a-i degaja semnificaţia, a-i explica mecanismul intim, a-i clarifica tendinţele şi ideile, ce au fost incluse în opera de artă, nu deliberat, nu în mod raţional, ci prin simpla ei creştere. Este în acest fel de critică un element personal de explicaţie, de confesiune. Este actul prin care un artist ia conştiinţă de sine, de înrudirile sale spirituale, de familia sa artistică. Adeziuni sau atacuri critice, toate nu sunt pentru el decât delimitări proprii, semnalmente ale identităţii sale.

Dimpotrivă, criticul de profesiune, pentru care critica este îndeletnicire unică, priveşte fenomenul literar din afară, ceea ce îi deschide cu totul altă perspectivă, mai sistematică poate, mai ordonată poate, dar, desigur, mai puţin generoasă, mai puţin pasionată şi, de cele mai multe ori, mai puţin revelatoare.

Între aceste două genuri de critică, d. Perpessicius a ales de mult, şi prin opera sa poetică, şi prin activitatea sa de cronicar, de traducător, de istoric literar, de eseist. Ultima sa lucrare nu face decât să afirme încă o dată o veche atitudine, ce apără astăzi ca şi altă dată „drepturile exclusive ale criticei de artişti, aşa cum apare ea din paginile prezentei antologii" (p. 199). Nicăieri mai mult ca în Franţa această „critică de artişti" nu se află într-un climat mai propice, şi – dacă excludem timpul nostru – în nici un alt timp decât în veacul al XIX-lea, mai ales în a doua lui jumătate, această critică nu a fost făcută într-un spirit mai combativ[1]. E un gen esenţialmente francez, şi prin spiritul de libertate pe care-l presupune, şi prin jocul de idei pe care-l provoacă. Franţa este patria examenelor de conştiinţă. În ultimă analiză, critica făcută de artişti nu este nici ea altceva decât tot un examen de conştiinţă, un efort al artei de a medita asupra propriilor ei secrete. E o critică de intimitate. Ea se exercită mai puţin în articole, studii şi cărţi, şi mai mult în scrisori, în memorii, în conversaţii, în jurnale. Tot ce este mai viu, mai agitat, mai neliniştit şi mai fecund într-o epocă literară, se refugiază în acest sector neoficial, neacademic, puţin anecdotic, care, mai mult decât culisele unei literaturi, reprezintă rezervele ei de creaţie.

---

[1] Il s'agit – spune Albert Thibaudet, într-un fel de post-scriptum la *Physiologie de la critique*, apărut în N. R. F. ianuarie 1933 – du mouvement critique qui, à partir du naturalisme, puis du symbolisme, a été suscité par les auteurs eux-mêmes autour de leurs oeuvres, soit une critique de manifestes, de présentation et de soutien... laquelle s'oppose à cette critique objective et extérieure dont les universitaires ont eu, jusqu'au début du XX-e siècle, presque le monopole.

Ceea ce izbuteşte d. Perpessicius nu este numai să ne pună la dispoziţie câteva din cele mai sugestive documente literare ale veacului XIX francez, dar să reconstituie cu ajutorul acestor documente, o întreagă viaţă literară, un întreg climat spiritual, o întreagă societate de artişti.

Thibaudet a observat odată[1] sensul social al literelor franceze.

„Franţa – spunea el – nu este o insulă; literatura franceză este eminamente socială şi sociabilă. Chiar când un mare om este un solitar sau un mizantrop... destinul său literar, destinul nostru literar, îl constrânge la viaţa plurală, îl conjugă.”

Fără să o mărturisească direct, antologia d-lui Perpessicius pune în valoare tocmai această „structură socială” a literaturii franceze. Autorii pe care îi înfăţişează sunt consideraţi mai ales sub aspectul participării lor la tabloul general al epocii. Textele traduse par disparate: în fapt, ele subliniază punctele de joncţiune între o generaţie şi alta, liniile de comunicaţie între diversele personalităţi ale timpului, influenţa ramificată a unei opere, ecourile pe care ea le trezeşte în activitatea celorlalţi scriitori.

Din Balzac ni se dă memorabilul studiu despre Stendhal şi *La Chartreuse de Parme*, dar din Stendhal, la rândul lui, ni se oferă nu mai puţin memorabila scrisoare către Balzac, aşa încât avem în acelaşi timp şi un gest şi replica lui.

Aproape nimic nu este izolat în această carte, aparent făcută din fragmente. Totul este coordonat, totul îşi răspunde, se opune sau se completează.

---

[1] *Pour la géographie litteraire*, N. R. F., 1-er avril 1929.

Baudelaire scrie despre *Madame Bovary*, dar Flaubert îi răspunde, iar Villiers de l'Isle Adam vorbeşte despre amândoi, pentru ca mai departe despre acest Villiers să scrie Paul Verlaine, care şi el va trece puţin mai târziu în scrisul lui Stephane Mallarmé. Ca într-o nesfârşită serie de oglinzi, imaginile se transmit, se multiplică, se reflectează una pe alta.

Preocupat să dea din fiecare scriitor un text reprezentativ, care să exprime şi stilul şi atitudinea sa distinctă, d. Perpessicius ţine în acelaşi timp ca fiecare text să fie încadrabil într-o serie comună de idei şi probleme, aşa încât în cele 25 de figuri scriitoriceşti prezentate, să se poată distinge un aer de familie, un spirit de epocă.

I-a trebuit desigur pentru această operaţie, mulţumită căreia antologia sa ne oferă un „front de falangă compactă”, i-a trebuit foarte multă discreţie (şi recunoaştem aici arta d-sale de a-şi instrui cititorul, fără a-i da impresia că-l învaţă), dar mai ales i-a trebuit o cunoaştere şi o stăpânire a unui vast material istoriografie, critic şi literar, pe care să-l selecteze, condus de câteva luminoase şi precise criterii.

D. Perpessicius a alcătuit această antologie, aşa cum ar fi scris o vastă comedie literară a veacului XIX francez; numai că în loc să o scrie direct, a preferat să însufleţească înseşi vocile defuncte ale timpului şi să angajeze între ele un dialog mai viu decât un studiu critic, mai pitoresc şi mai sugestiv, dar nu mai puţin edificator.

„Carte de libertăţi artistice”, spune d. Perpessicius despre lucrarea sa. Desigur, – dar aceste libertăţi presupun o prealabilă documentare minuţioasă şi, mai ales, o foarte clară precizare de obiectiv. Totul pare liber, nesilit şi aproape digresiv în această antologie, dar în fapt nimic nu este întâmplător, căci cele din urmă detalii contribuie şi ele la definirea epocii literare, pe care criticul nostru a voit să ne-o prezinte, lăsând-o să ne vorbească singură.

Scrisori, prefeţe, manifeste, pagini de jurnal intim, foiletoane, totul ne introduce în inima faptului literar, spre izvoarele creaţiei, spre tainele meseriei, spre destinul cărţilor.

Antologia d-lui Perpessicius este o morfologie a literaturii. Ea surprinde munca scriitoricească întâi în faza ei de pregătire (consemnată în scrisori, în confesiuni intime), o urmăreşte pe drumul greu al elaborării şi în sfârşit o observă în soarta ei socială, civilă (relaţii cu editorii, cu publicul, cu critica...).

Urmărind jocul de schimburi, de replici, de ecouri, de adversităţi şi simpatii, care se ţese între o carte şi alta, între un artist şi altul, între o generaţie şi alta, desenând căile de comunicaţie spirituală care se stabilesc în sânul unei epoci, antologia aceasta ne arată procesul lent şi complex, prin care se constituie o viaţă literară.

D. Perpessicius nu este numai regizorul acestei comedii literare, pe care o pune atât de ingenios în scenă. E adevărat că rolul pe care şi-l asumă este de simplu transcriitor de texte, şi că, cu o perfectă discreţie, ne lasă pe noi să tragem concluzii, pe care lucrarea sa le pregăteşte şi le luminează. Niciodată cred o antologie n-a fost mai plină de intenţii, de indicaţii, de idei, de puncte de vedere, dar toate acestea nu formulate expres, nu comunicate direct cititorului, ci implicate în planul general al lucrării şi lăsate să se desprindă singure, din confruntarea textelor.

D. Perpessicius ar fi putut de exemplu să scrie un studiu despre problema morală în literatura veacului trecut şi să comenteze cele două răsunătoare procese – *Madame Bovary* şi *Les Fleurs du mal* – care au dus literatura în faţa tribunalelor, făcând printr-o gravă confuzie de criterii, dintr-o problemă de artă, un caz judiciar.

În locul acestei expuneri directe, d-sa a preferat să ne pună la dispoziţie înseşi piesele dosarului, dar nu piesele oficiale pe care le va fi avut în vedere d. „avocat imperial" Ernest Pinard, rostindu-şi nefericitul şi în veci memorabilul său rechizitor din procesul Flaubert, ci elementele extrajudiciare ale cauzei, ecourile trezite în conştiinţa jignită a artistului şi în spiritul de solidaritate intelectuală a confraţilor săi.

Ceea ce izbuteşte această antologie este mai ales să încadreze un eveniment, un autor sau o operă, să le aşeze în ambianţa literară a timpului, să le urmărească în jocul de influenţe pe care le provoacă sau le reflectează.

S-ar părea că este o operaţie impersonală, strict obiectivă, de simplă înregistrare. În realitate, alegerea textelor, decuparea lor, punerea lor laolaltă, revelează o atitudine critică, o clară luare de poziţie, pe care discreţia d-lui Perpessicius preferă să le implice în materialul lucrării, decât să le afirme în numele său propriu.

Participarea d-sale nu este însă numai indirectă. Cititorul îl va găsi prezent pe d. Perpessicius nu numai în culisele acestei antologii, de unde îndreaptă reflectorul atenţiei spre texte şi documente abil alăturate, ci şi în primul plan al scenei, unde intervine direct. Pentru cei 25 de scriitori cuprinşi în acest repertoriu critic, d-sa a scris 25 de notiţe introductive, fiecare din ele fiind în acelaşi timp un portret, o schiţă bibliografică şi o concisă caracterizare critică. Varietatea surselor utilizate dă acestor notiţe mai mult decât o serioasă valoare informativă. Cu o uşoară înclinare pentru „mica istorie literară" (ecouri, anecdote, scrisori, polemici), d. Perpessicius schiţează comunicativ, în trăsături adesea pitoreşti, aceste 25 de figuri literare, dar nu ne dă mai puţin judecăţi substanţiale despre opera lor. E o rară bogăţie de referinţe biografice şi bibliografice în notiţele acestea. Scriitorii veacului trecut sunt aduşi în actualitate şi puşi în legătură cu cele mai recente lucrări despre epoca lor, aşa încât fiecare personalitate este privită nu numai sub raportul activităţii sale, ci şi în lumina semnificaţiilor, pe care trecerea timpului i le-a adăogat până astăzi. E un repertoriu critic ţinut – cum se zice – „la zi", şi desigur una din chestiunile pe care ne invită să le medităm este şi această schimbare de dimensiuni, de valoare şi de sens, pe care aceeaşi operă o suferă, dacă o consideri în momentul apariţiei şi pe urmă, câteva decenii mai târziu.

Lector pătimaş, pe mai multe fronturi, d. Perpessicius ne-a obişnuit de mult cu jocul trecerilor neaşteptate de la o literatură la alta, stabilind sau numai sugerând apropieri, analogii, puncte de contact, care dau geografiei literare mai mult spaţiu şi mai mult orizont.

În antologia prezentă, sunt numeroase ocaziile în care d-sa, ştiind că se adresează cititorului român, arată rezonanţa pe care faptele literare franceze le-au deşteptat în scrisul românesc. Simple informaţii uneori, aceste arătări devin pe alocuri îndrăzneţe presupuneri sau seducătoare sugestii.

Dacă, vorbind despre *Le Génie du Christianisme*, consemnează o traducere românească de la 1850 (*Geniul Hristianismului de Chateaubriand*, traducţie de arhimandritul Dionisie), dând şi un savuros citat din prefaţa traducătorului, d-sa nu face altceva decât să ne comunice o informaţie desigur utilă. Când însă, fiind vorba despre Stendhal, îi găseşte la noi un „frate" în persoana lui Dinicu Golescu[1] nu ne mai transmite astfel o simplă informaţie de istorie literară, ci ne propune o analogie cu atât mai ingenioasă, cu cât e mai neaşteptată.

Se înţelege, nimeni nu e ţinut să primească întocmai aceste sugestii, pe care autorul ni le oferă fără insistenţă şi a căror primă calitate este de a înlesni în timpul lecturii, o comunicare neîntreruptă între două literaturi.

Stendhal – Dinicu Golescu, Maurice de Guérin – Grigore Alexandrescu[2], nici d. Perpessicius nu face aceste apropieri fără sentimentul a tot ce este cutezător în ele, dar în orice analogie intră poate o fărâmă de adevăr şi o bună doză de îndrăzneală, ba poate chiar de glumă.

---

[1] „Era firesc... ca Stendhal să se gândească la fericirea de a fi directorul unei reviste critice... dar nu avea să găsească capitalurile. Din fericire, postul de consul la Triest, la Trieştii lui Dinicu Golescu, acest frate de călătorie, european şi el, avea să-l smulgă, în 1830, acestor preocupări" (p. 55).

[2] „Pentru George Sand... Maurice de Guérin a fost o victimă a societăţii, în preajma acelui an 1840, în ale cărui prefaceri îşi punea nădejdea şi Grigore Alexandrescu, la noi" (p. 39).

Când într-un articol de George Sand, întâlneşte un vers din *Fedra* lui Racine, în loc de a-l transcrie în franţuzeşte, sau de a-l traduce d-sa însuşi, d. Perpessicius se adresează unei vechi tălmăciri a lui G. Sion, de la 1874, (*Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts – O zei! cum nu mă aflu la umbră, în păduri!*) – ba chiar cu acest prilej citează o frază din jurnalul lui Stendhal, în legătură cu acelaşi vers, astfel încât numele venerabil al lui G. Sion, pus între Racine, George Sand şi Stendhal, localizează puţin o prea îndepărtată de noi întâmplare literară.

Asemenea referinţe la viaţa şi literatura românească, unele din ele date doar „cu titlu de curiozitate”, sunt numeroase în antologia d-lui Perpessicius şi ele trebuie socotite drept un element preţios al artei d-sale de traducător. A traduce nu este numai a trece un text dintr-o limbă într-alta, ci a-i şi reconstitui în noua limbă legăturile pe care le avea înainte cu un întreg complex de fapte, cunoştinţe şi date. D. Perpessicius izbuteşte să creeze textelor pe care le traduce, un cadru familiar de date istorice, de indicaţii critice, aşa încât în versiunea lor românească aceste texte să nu pară nici înstrăinate, nici rătăcite.

Dar ar fi în căderea unui articol anume scris pentru aceasta – şi îmi rezerv dreptul de a-l face cândva – să arătăm care sunt darurile cu totul excepţionale ale d-lui Perpessicius în arta traducerii.

De la Chateaubriand la Mallarmé i-a pus traducătorului toate dificultăţile posibile şi a cerut condeiului său o varietate de mijloace care se ridică pe toată gama expresiei literare. Pagini de proză de Vigny, de Gerard de Nerval, de Flaubert, de Huysmans, reprezentând stiluri şi moduri cu totul diferite; versuri răzleţe sau poeme întregi de La Fontaine, Boileau, André Chenier, Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam, Maeterlinck – nici una din problemele, nici unul din secretele traducerii n-au putut fi ocolite în această lucrare, pe care o datorăm în egală măsură criticului, istoricului literar şi poetului.

NOTĂ DESPRE TEATRUL FRANCEZ CONTEMPORAN

Articolul publicat de d. Lucien Dubech despre Teatrul francez contemporan în numărul anterior al „Revistei Fundaţiilor Regale" poate servi cititorului şi spectatorului român un îndreptar critic, cu atât mai necesar cu cât repertoriul nostru dramatic a reuşit în decursul anilor să falsifice cu totul aspectul teatrului francez de azi.

Autorii care sunt în mod obişnuit reprezentaţi pe scenele noastre se află de cele mai multe ori la periferia artei. Când ei se numesc Léopold Marchand, Paul Armand, Jean de Letraz şi chiar André Birabeau, când ei nu reprezintă în patria lor decât simpli producători de teatru, mai mult sau mai puţin norocoşi, mai mult sau mai puţin amuzanţi, în România devin singurii reprezentanţi ai literaturii dramatice franceze, singurii în orice caz pe care publicul îi cunoaşte. Este bine că o voce autorizată se adresează direct acestui public şi îi arată, în sfârşit, cât de departe se află el de justa cunoaştere a lucrurilor.

Articolul d-lui Dubech este instructiv mai ales prin omisiuni: nici unul din autorii jucaţi în mod curent la noi nu intră în tabloul pe care ni-l înfăţişează d-sa. Dacă unui tânăr necunoscut ca Jean Anouilh, d. Dubech îi acordă un întreg pasaj de analiză critică, unui „maestru” ca Birabeau nici nu-i face cinstea de a-l cita. Gândiţi-vă că nimeni nu-l cunoaşte la noi pe Anouilh şi că, dimpotrivă, toată lumea l-a aplaudat pe Birabeau – căruia i se joacă la Bucureşti, în medie, trei piese pe stagiune – pentru ca să vedeţi cât e de mare deosebirea între valorile teatrale ce au curs la noi şi valorile pe care ni le prezintă criticul francez. Articolul său, deşi prea sumar, deşi prea rezumativ, trebuie considerat drept o restabilire de criterii.

Se înţelege, nu tot ce afirmă d. Dubech poate fi primit fără discuţie. D-sa e un critic nu numai sever, dar pasionat. Puternice simpatii şi adversităţi intelectuale marchează judecata sa, care nu e niciodată conciliantă şi nu caută niciodată eufemisme pentru a se rosti. D. Dubech vorbeşte răspicat, neted, tăios, cu anumită îndârjire, care a fost, de altfel, totdeauna prima trăsătură a unui critic de vocaţie. De obicei însă criticii, când trec hotarul patriei lor, devin reţinuţi şi capătă un fel de bunăvoinţă egală, uniformă, pentru toţi compatrioţii lor, ca şi cum o lege tacită de drept internaţional ar interzice polemicile literare pe teritoriu străin. D. Dubech nu s-a considerat ţinut de această lege şi a scris pentru cititorul român cu aceeaşi francheţe, cu aceeaşi libertate de expresie cu care obişnuieşte să se adreseze cetitorului francez, Regăsim astfel, în tabloul concis pe care l-a schiţat pentru noi, ideile şi atitudinile sale familiare, cu tot ce ele au ferm, riguros şi uneori puţin intolerant. D. Dubech este un critic prea personal şi prea combativ pentru ca să putem împărtăşi în totul judecăţile pe care le formulează, dar trebuie să remarcăm că aceste judecăţi sunt emise de la un foarte ridicat punct de vedere. Teatrul este o artă care s-a pierdut şi se pierde prin mediocritate, prin lipsă de contact cu poezia şi cu gândirea. Acest contact încearcă să-l restabilească prin critica sa, d. Dubech. Intelectual de formaţie clasică, umanist familiarizat cu vechii autori şi cu marile opere, d-sa priveşte teatrul ca o disciplină de artă, ca un fenomen de cultură – şi poate că prin acest singur fapt critica d-sale reprezintă unul din puţinii factori de redresare a teatrului contemporan. De la caz la caz, verdictele sale pot fi primite sau respinse: în linii mari însă această critică nu se înşală.

Articolul d-lui Dubech ne invită să medităm încă o dată la ciudatul destin literar pe care îl are în Franţa Paul Claudel. Că teatrul său e puţin jucat, că nu are nici un fel de răsunet în marele public nu e de mirare. Poet de lirism grav, de expresie dificilă, poet care şi-a născocit mai mult decât un vocabular specific, o sintaxă proprie, Claudel nu poate să străbată departe în mulţime. Ce e mai straniu însă e că opera sa mai întâmpină şi astăzi rezistenţe de neînvins, în anumite zone superioare ale conştiinţei literare franceze. Om de dreapta, catolic şi reacţionar, Claudel este contestat totuşi mai ales în cercurile de dreapta, care – după cum s-a văzut cândva – n-au ezitat să i-l prefere pe Claude Farrère, scriitor nul, romancier de cea mai regretabilă specie.

Rândurile pe care i le consacră d. Dubech lui Claudel sunt de o severitate incisivă. În ceea ce pare monumental, grav şi misterios în dramele poetului francez, d-sa nu ezită să vadă o literatură falsă, ba chiar un categoric prost-gust. Este în genere soarta marilor lirici, mai ales când scriu teatru, să fie acuzaţi în primul rând de „prost-gust”, şi acest lucru i s-a întâmplat – se ştie cu câtă violenţă! – şi lui Victor Hugo. Lirismul în teatru este poate în mod fatal retoric, iar unde începe retoricul încetează simţul de măsură. Sunt în opera lui Paul Claudel simboluri greoaie, mari viziuni neguroase, imagini confuze – şi teatrul, cu lumina lui brutală, nu poate decât să sublinieze, prin contrast, aceste obscurităţi. Totuşi este o operă ce poate fi legată de izvoarele cele mai nobile ale teatrului, o operă ce descinde ca spirit din vechile mistere franceze, cărora li se adaugă o mare sensibilitate lirică, o putere recreatoare de expresie, ce redă fertilitate şi sevă vechilor simboluri şi vechilor cuvinte.

Dramele lui Claudel nu sunt încadrabile în teatrul contemporan, iar operele singuratice trăiesc greu, mai ales în teatru, care, înainte de a fi un gen literar, este un cadru, un mediu, o societate. Nici L'Otage, nici L'Annonce faite à Marie nu-şi pot găsi locul în acest mediu, dar e de aşteptat ca într-o zi în care teatrul va fi spart definitiv tiparele ce-l înăbuşe azi, opera dramatică a lui Paul Claudel să cunoască altă soartă.

D. Dubech este un spirit măsurat, lucid, eminamente neromantic şi neliric. Ceea ce trebuie să deteste mai ales în teatrul claudelian este lirismul, atitudinile, marile gesturi. Le detestă de altfel şi le denunţă oriunde le găseşte, în Paul Raynal de exemplu, în care nu vede decât un „retor prolix”, spre surpriza cititorului român desigur, căruia i s-a spus de atâtea ori că Raynal e un fel de Corneille al timpului nostru[1].

Preferinţa criticului francez merge spre autorii „săi”, spre teatrul de observaţie aprigă, spre scriitorii incisivi. Astfel, poate, se explică atenţia cu totul specială acordată lui Stève Passeur, pe care d. Dubech îl pune în fruntea generaţiei sale, deşi nu-i trece sub tăcere lipsa de siguranţă tehnică, marile erori de construcţie. Se pare însă că în teatrul francez, care altădată strălucea mai ales prin stăpânirea mecanismului de scenă (Scribe, Labiche, Sardou...), abilitea tehnică încetează a mai fi o calitate esenţială – şi în timp de Henry Bernstein, mare constructor de piese bine făcute, dar vide, e complet depreciat, neîndemânaticul Passeur ocupă un loc de prim-plan. Este, oricum, un semn că ceva se schimbă în teatru. Altădată un Stève Passeur ar fi fost poate eliminat de la debut, pentru excesiva sa stângăcie. Cunoaştem una din primele sale piese – *Suzanne* – care este un exemplu de proastă construcţie; în afară de primul act, care porneşte excelent, tot restul e încurcat, confuz, prolix, fals, plin de puerile greşeli. Se vede însă că teatrul, săturat de piesele cu resort exact, caută, chiar cu preţul dezordinii, altceva.

---

[1] Când acum vreo doi ani *Napoleon Unique*, piesă plină de gongorisme pretenţioase şi platitudini istorice, a căzut pe o scenă particulară din Bucureşti, în „cercurile teatrale” s-a considerat această cădere drept un sacrificiu consimţit marii arte şi, în acelaşi timp, drept un examen intelectual pe care publicul nu reuşise să-l treacă.

„Dezordine” e prea mult spus poate, mai ales când e vorba de d. Dubech. D-sa nu ţine prea mult la ceea ce numeşte puţin ironic, puţin reprobator, „şcolile aventuroase”. Gustul d-sale nu e conformist, dar e vigilent. Dezaprobând tot ce e steril şi mort în construcţiile de teatru, el nu stimează mai puţin stilul, ordinea, claritatea. E semnificativ rolul, cu totul dominant, pe care d. Dubech îl atribuie în noul teatru francez lui Jean Giraudoux, care este pentru d-sa nu numai „autorul cel mai original al epocii noastre”, dar scriitorul destinat să reformeze arta dramatică, să o elibereze de convenţii, să-i restabilească justele valori, să-i redea sensurile pierdute.

Fără să ignorăm calităţile de teatru ale lui Giraudoux, care sunt uneori de-a dreptul fermecătoare, e totuşi de văzut dacă nu-i cerem prea mult, cerându-i să înceapă o nouă epocă de artă dramatică. Desigur, piesele sale se dispensează de tot ceea ce teatrul putea să le ofere ca poncife şi formule. Dacă n-ar fi decât faptul că Giraudoux renunţă la tiparul celor trei acte, şi încă ar fi apreciabil, căci teatrul moare în câteva clişee de care nu se poate despărţi, şi orice schimbare formală este bine-venită, în măsura în care termină cu aceste clişee. Giraudoux a adus o nouă „tăietură” în economia piesei de teatru (ceea ce nu e deloc neglijabil: în muzică, o nouă

„tăietură” a simfoniei sau a sonatei a adus aproape totdeauna un nou stil...). Preocupări, decor, costum, dialog, totul a fost reînnoit în piesele sale, căci norocul lui Giraudoux a fost de a nu fi trăit în intimitatea teatrului şi de a nu se fi lăsat deci contaminat de clişeele lui. Nu e mai puţin adevărat însă că Giraudoux îşi constituie o formulă proprie, poate chiar poncife proprii şi că începe de la o vreme să scrie pe un anumit tip de piesă. Arta lui de a-i revedea pe clasici în spiritul timpului nostru devine aproape o manieră. Giraudoux reia marile teme antice şi le dă semnificaţii actuale, ceea ce îi face posibil un joc de ironie, de satiră şi de epigramă, ingenios, dar repede reductibil la o singură formulă. Când războiul troian devine un fel de conflict diplomatic actual, când printr-un transparent joc de aluzii, Hector ţine un discurs pe care l-ar putea rosti d. Anthony Eden, iar Achile îi răspunde cum ar face-o poate d. Von Neurath, ceva e ameninţat în teatrul lui Giraudoux să devină un procedeu facil deşi – trebuie să recunoaştem – bunul-gust, simţul suprem de artă, pudoarea intelectuală şi, mai ales, fineţea stilului îl apără pe acest scriitor împotriva propriei sale facilităţi.

Spirit ordonat, care iubeşte claritatea, d. Dubech nu trebuie de altfel să fie prea îngrijorat de faptul că teatrul lui Giraudoux merge spre formulă, aşa cum şi-ar legifera propriile sale legi constitutive. Dimpotrivă, poate că d-sa consideră acest lucru drept o calitate în plus.

Mai există în teatrul francez de azi un autor care s-a adresat vechilor clasici, pentru a le cere motive de inspiraţie: este Jean Cocteau. Şi el a remaniat temele tragice din trecut (Oedip, Romeo şi Julietta), dându-le o nouă versiune, într-un nou spirit. D. Dubech însă nici nu-l menţionează, şi nu credem ca această omisiune să fie involuntară. Adevărul este însă că în timp ce Giraudoux, cu toată aparenta sa frondă intelectuală, rămâne un autor respectuos cu vechile texte, un autor înţelept şi măsurat, Cocteau e mult mai ireverenţios, teatrul său e mai riscat, remanierea la care îi supune pe autorii vechi e mai plină de iniţiative, mai independentă şi poate mai persiflantă. Încă o dată, d. Dubech ne arată că nu se împacă cu excesele lirismului. Cocteau e un poet, şi încă unul aventuros, iar criticul nostru ne-a spus destul de lămurit că nu-i plac prea mult aventurile.

Cât despre teatrul lui Cocteau, am putea repeta ceea ce am spus despre teatrul lui Claudel, deşi, se înţelege, deosebirea de spirit, de stil şi de atitudine între cei doi autori e completă: în starea actuală a teatrului contemporan, piesele lui Cocteau nu-şi pot găsi loc; la o schimbare generală de cadru şi de orientare, s-ar putea ca ele să fie puse în valoare.

*

Articolul d-lui Dubech ne-ar putea servi de pretext pentru o lungă plimbare de-a lungul întregii literaturi dramatice de azi. Totul e sugestiv când e formulat de un asemenea condei critic, şi aproape că nu e paranteză, aluzie sau detaliu în articolul său care să nu merite a fi pus în discuţie. Mai ales sunt de natură a ne intriga şi în orice caz a ne cere să reflectăm asupra lor omisiunile pe care le face d. Dubech, pe unele poate din neatenţie, inevitabilă într-un tablou critic atât de rezumativ, pe altele însă desigur în mod voit. Tăcerile criticului nu sunt mai puţin expresive decât verdictele sale. Şi unele şi celelalte reprezintă o judecată.

CORESPONDENŢA LUI MARCEL PROUST

Lui Gheorghe Nenişior

I. Introducere şi bibliografie. – II. Caractere generale ale corespondenţei. – III. Elemente de biografie. – IV. Mama lui .Marcel Proust în opera şi corespondenţa sa. – V. Pregătirea şi construcţia operei.– VI. Probleme de stil, tehnică şi morală.–VII. Izvoare şi „chei”. – VIII. Strategie literară. – IX. Concluzii.

I

Cunoaştem până în momentul de faţă un număr de aproximativ 1200 scrisori ale lui Marcel Proust. Cifra e impresionantă, dar cred că este încă departe de a reprezenta corespondenţa integrală a scriitorului.

Viaţa lui a fost, după cum se ştie, o lungă recluziune, care l-a împiedicat să comunice direct cu oamenii, aşa încât corespondenţa era pentru el nu numai singurul contact cu lumea, dar un adevărat mod de a trăi. Închis într-o cameră de bolnav, izolată cu pereţi de plută, prin care nu putea să străbată de afară nici un sunet şi nici o lumină, ducând o stranie viaţă de fantomă, cu rare apariţii nocturne, la distanţe mari şi la ore imposibile, pe care le dicta ceea ce el numeşte într-un loc „mecanica" vieţii lui, Marcel Proust a trebuit totuşi, din această singurătate de muribund, să cultive câteva iubiri şi câteva prietenii, să adune şi să verifice material pentru o vastă operă, să lupte pentru publicarea şi impunerea acestei opere, să administreze o avere care se prăbuşea, să menţină, în sfârşit, o foarte complicată existenţă socială, cu toate obligaţiile şi prejudecăţile ei, de la care – pentru motive felurite – nu voia sau nu se putea sustrage.

Toate acestea, iubiri, prietenii, relaţii literare, relaţii de afaceri, legături cu editorii, cu criticii, cu ziarele, rectificări, întrebări, puneri la punct, toate trebuiau să fie rezolvate numai în scris, de un om care era efectiv „scos din viaţă" şi care se zbătea totuşi să se menţină în ea, prin acest circuit epistolar, stabilit între el şi lumea exterioară.

În asemenea condiţii, e uşor de înţeles de ce corespondenţa lui este enormă.

Fără a avea indicaţii autorizate – căci până în prezent nu există un inventar complet al scrisorilor şi poate că nici nu e încă posibil –, din simpla cercetare a corespondenţei publicate până azi şi din cunoaşterea vieţii scriitorului, se poate deduce că o bună parte din scrisorile sale, dacă nu cea mai mare parte, cum e de presupus, sunt încă inedite. Ajunge să observăm că n-au fost publicate până azi scrisorile sale de familie pentru a înţelege importanţa, şi numerică, şi documentară, a corespondenţei ce încă n-a fost dată tiparului. Suntem desigur departe de a putea vorbi de o ediţie completă a corespondenţei lui Marcel Proust.

Acest lucru nu ne poate opri însă a lua în cercetare materialul de care dispunem până în prezent şi care, prin bogăţia lui, prin diversitatea lui, ne deschide un larg câmp de vedere asupra universului proustian. Cu trecerea anilor, corespondenţa va fi desigur amplificată cu noi texte între timp descoperite, dar ar fi exagerat să aşteptăm cunoaşterea lor integrală, căci nimeni nu poate prevedea când anume această cunoaştere va fi posibilă.

Scrisori distruse, scrisori rătăcite, scrisori – mai ales! – nepublicabile, din cauza caracterului lor de prea mare intimitate şi din cauza anumitor elemente obscure de viaţă, – multe din ele vor rămânea în veci pierdute, iar multe nu vor vedea lumina tiparului, decât la o depărtare de timp, care să anuleze orice accent de actualitate.

Este în corespondenţa lui Proust, un câmp întreg rezervat unei foarte depărtate posterităţi, câmp în care istoria şi critica literară nu vor pătrunde probabil decât foarte târziu. În materia aceasta decide nu numai discreţia istoriei literare, ci şi hazardul. Scrisorile lui Prosper Mérimée către Fanny Lagden, scrise între 1837 şi 1869, n-au fost publicate decât anul acesta, şi această târzie descoperire a provocat o nouă agitaţie printre „merimeişti”.

Tot anul acesta, un cercetător norocos descopere şi tipăreşte pentru prima oară o sută de scrisori ale lui Voltaire către Doamna Denis, tezaur literar ce fusese ascuns timp de 150 de ani şi pe care o simplă întâmplare îl aduce pe neaşteptate la lumină.

Corespondent fabulos, Marcel Proust rezervă probabil viitorului multe surprize de acest fel. Nu ştiu în ce măsură ele vor avea să modifice sensul şi linia generală a corespondenţei sale, dar cele 1200 de scrisori de care dispunem azi, chiar dacă în ciuda marelui lor număr n-ar reprezenta decât un sector redus al acestei corespondenţe, justifică prin valoarea lor documentară cercetarea pe care o întreprindem în paginile de faţă.

Timp de câţiva ani după moartea lui Proust, un număr apreciabil de scrisori au fost date publicităţii de deţinătorii lor.

Fără nici o ordine, fără nici un plan de ansamblu, scrisori răzleţe au apărut în diverse ziare, reviste şi cărţi, servind mai ales de material amintirilor personale scrise de foştii săi prieteni.

Simplu act de pietate pentru unii, publicarea acestor scrisori a fost pentru alţii o serioasă contribuţie la istoriografia proustiană.

Ne este desigur imposibil să specificăm aici scrisorile publicate în reviste şi ziare, dar vom indica volumele fie dedicate în mod special publicării lor, fie menţionând în mod incidental, sau cu titlu de anexă, un anumit, număr de scrisori.

Louis de Robert: Comment débuta Marcel Proust (N. R. F.).

Robert Dreyfus: *Souvenirs sur Marcel Proust.* Accompagnés de lettres inédites (Les cahiers verts – Grasset).

Robert de Billy: *Marcel Proust.* Lettres et Conversations (Éditions des Portiques).

Benjamin Crémieux: *Du côté de Marcel Proust.* Suivi de lettres inédites (Éditions Lemargel).

Leon Pierre Quint: *Comment travaillait Proust.* Bibliographies-Variantes. Lettres de Proust (Editions des Cahiers Libres).

E. de Clermont-Tonnerre: Robert de Montesquiou et Marcel Proust (Flammarion).

Marie Scbeikewitsch: *Souvenir d'un temps disparu* (Plon).

Princesse Bibesco: *Au bat avec Marcel Proust* (N. R. F. Les cahiers Marcel Proust).

Lucien Daudet: *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* (N. R. F. Les cahiers Marcel Proust).

Marcel Proust: *Lettres à la N. R. F.* (N. R. F. Les cahiers Marcel Proust).

Lettres de Marcel Proust à René Blum, Bernard Grasset et Louis Brun. Introductions et commentaires par Leon Pierre Quint. (Éditions Kra).

În parte, multe din aceste volume aduc un material foarte interesant, dar în ansamblu ele nu permit o privire generală asupra corespondenţei lui Proust. Sunt aspecte şi contribuţiuni de interes inegal, pe care însă nu le leagă o vedere unitară a întregului material.

Abia în 1930 din iniţiativa şi sub îngrijirea doctorului Robert Proust şi a d-lui Paul Brach, s-a decis a se pune ordine în editarea scrisorilor lui Marcel Proust, lăsate până atunci pe seama prea multor iniţiative şi devotamente. Corespondenţa a căpătat astfel un editor unic şi o direcţie unitară, ceea ce, desigur, n-a împiedicat apariţia, chiar după 1930, a câtorva culegeri răzleţe de scrisori în alte edituri (unele citate de noi mai sus), dar a simplificat în orice caz strângerea şi publicarea treptată a materialului. Multe din scrisorile tipărite înainte de 1930 au fost regrupate în colecţia îngrijită de Robert Proust şi Paul Brach şi editată de librăria Plon sub titlul

Correspondance generale de Marcel Proust. Au apărut în această colecţie şase volume: cinci până la moartea d-rului Robert Proust, al şaselea în anul 1936, când fiica sa, d-na Suzy Proust-Mantes, şi-a asumat îndatorirea de a duce mai departe, alături de d. Paul Brach, editarea corespondenţei[1].

Oricât de sumară am ţine să fie nota noastră bibliografică, e totuşi util să indicăm cele şase volume ale colecţiei, mai ales că astfel înregistrăm un repertoriu al diverşilor corespondenţi ai lui Marcel Proust, pe care poate că nu vom avea prilejul de a-i cita individual:

1. Lettres à Robert de Montesquiou;

2. Lettres à la Comtesse de Noailles;

3. Lettres à M. et M-me Sydney Schiff, Paul Souday, J. E. Blanche, Camille Vettard, J. Boulanger, Louis Martin Chauffier, E. R. Curtius, L. Gautier-Vignal.

4. Lettres à P. Lavallée, J. L. Vaudoyer, R. de Flers, Marquise de Flers, G. de Caillavet, M-me G. de Caillavet, B. de Salignac-Fénelon, M-elle Simone de Caillavet, R. Boylesve, E. Bourges, Henri Duvernois, M-me T. J. Gueritte et Robert Dreyfus.

5. Lettres à Walter Berry, Comte et Comtesse de Maugny, Comte V. d'Oncien de la Batie, M. Pierre de Chevilly, Sir Philip Sassoon, Princesste Bibesco,

---

[1] În bibliografia lucrării sale *Le drame de Marcel Proust* (Grasset), d. Henri Massis citează 7 volume din *Correspondance generale.* Ne întrebăm dacă nu e o scăpare din vedere sau o simplă greşeală de tipar. În orice caz, ne-a fost imposibil să ne procurăm acest al şaptelea volum sau cel puţin să avem informaţii despre existenţa şi cuprinsul lui.

M-elle Louisa de Mornand, M-me Laure Haymann, M-me Scheikewitch.

6. Lettres à Madame et Monsieur Emile Straus.

Cum se vede, editorii au grupat scrisorile după destinatar. Era desigur metoda cea mai simplă de a clarifica o atât de vastă corespondenţă. Nu e însă mai puţin adevărat că o ediţie strict cronologică, urmărind an cu an etapele corespondenţei şi grupând în acelaşi volum toate scrisorile dintr-o anumită epocă, indiferent de diversitatea adresanţilor, ne-ar fi dat un mai credincios tablou al vieţii lui Proust, al prieteniilor lui, al schimbărilor suferite de-a lungul timpului şi ar fi înlesnit confruntări, care în prezenta ediţie sunt dificile.

Ceea ce îndeosebi îngreunează aceste confruntări şi scade în oarecare măsură interesul documentar al anumitor scrisori este exagerata grijă a editorilor de a păstra secretele corespondenţei. Grija e desigur legitimă, dar ea nu poate acoperi drepturile istoriei literare. O bună parte din numele citate în scrisori au fost suprimate şi înlocuite cu iniţiale. Dacă această măsură de prudenţă e justă întrucât priveşte fapte de anumită intimitate, ea ni se pare excesivă şi regretabilă când se aplică unor evenimente şi judecăţi literare care, devenind anonime, îşi pierd în bună parte valoarea lor de document.

Trei scrisori din 1908, adresate d-nei Straus, (*Corr. gén.*, vol. 6, p. 48-103) ne înfăţişează un Proust neobişnuit, luând cu pasiune parte la pregătirea unei alegeri academice, agitându-se în culise şi luptând cu înverşunare împotriva unui candidat pe care îl numeşte de câteva ori, dar al cărui nume ediţia Plon îl suprimă şi îl înlocuieşte cu o misterioasă iniţială. Judecăţile literare categorice sunt atât de rare în corespondenţa lui Marcel Proust – care de obicei e conciliant, binevoitor şi plin de elogii pentru toată lumea – încât aceste trei scrisori formează un adevărat document, din nefericire, mutilat de o deplasată discreţie.

Abuzul de iniţiale e cu atât mai reprobabil, cu cât de cele mai multe ori este şi inutil.

O atentă lectură a întregii corespondenţe poate duce, prin câteva confruntări, la descifrarea multor taine.

Când citim în volumul 4 al *Corespondenţei generale* (p. 260) următoarea frază: „Z..., de altfel scriitor delicios, mi-a trimis o scrisoare amabilă şi injustă”, ne e uşor să-l identificăm în acest Z... pe Louis de Robert, căci despre „scrisoarea amabilă şi injustă” e vorba în multe locuri şi, între altele, în chiar propria sa carte despre Proust.

Când într-o scrisoare către Lucien Daudet[1] e vorba despre „prefaţa pe care m-am lăsat prosteşte angajat să o scriu pentru cartea, de altfel încântătoare, a lui X...”, acest X nu poate fi decât ori Paul Morand, ori Jacques Emile Blanche, căci alte prefeţe Proust n-a scris şi n-a promis niciodată.

De asemenea, dacă într-o scrisoare din 1912 către d. Gaston Gallimard[2] citim: „Cartea mea a fost dusă de C. lui F. care a acceptat-o”, e uşor de ştiut că C este Gaston Calmette iar F este Fasquelle, lucruri pe care Proust le explică în nenumărate alte scrisori.

---

[1] *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* (N.R.F.), p. 231.
[2] Lettres à la N.R.F., p. 101.

Dăm aceste exemple – şi am putea da nenumărate altele – tocmai pentru ca să arătăm cât de mult s-a abuzat de misterul iniţialelor, care ori sunt inutile, când sunt prea uşor descifrabile, ori sunt dăunătoare, când ascund anumite fapte şi incidente de ordin literar, pe care acest exces de discreţie le face ininteligibile.

De altfel editorii înşişi nu şi-au fixat o normă unică de conduită în această privinţă, şi, de multe ori, două scrisori privitoare la acelaşi fapt apar una numai cu iniţialele eroilor, iar cealaltă cu numele întregi[1] – ceea ce desigur nu e grav, dar arată oarecare lipsă de criterii în alcătuirea ediţiei.

Chestiunea poate părea fără însemnătate, dar în fapt ea fixează în bună măsură valoarea informativă a materialului. (Scrisorile lui Stendhal pierd foarte mult în ediţia timorată a lui Romain Colomb, plină de atâtea iniţiale şi enigme, pe care mai târziu, stendhalienii le-au dezlegat).

Se înţelege că publicarea postumă a unei corespondenţe presupune foarte multe scrupule şi că trebuie mult tact pentru a stabili limita dintre drepturile istoriei literare şi drepturile unei vieţi sfârşite de a-şi păstra neatinse secretele. Cu atât mai mult în cazul lui Marcel Proust, care avea grave secrete de păstrat. În numeroase locuri, se vede teama lui ca nu cumva scrisorile să încapă pe mâini străine.

---

[1] «M-me G... m'avait emmene à l'Opera avec M-me *S...*» (*Corr. Gén.*, vol. IV, p. 124).
«Moi qui vais si rarement au theâtre, le hasard fait que j'ai connu dans une loge une de vos amies... M-me Standish» (*Corr. Gén.*, vol. VI, p. 129).

„Omit numele pentru cazul în care această scrisoare va fi citită”, (*Corr. Gén.*, vol. 6, p. 249) îi scrie într-o paranteză d-lui Straus şi această omisiune ar putea fi invocată astăzi, în sprijinul iniţialelor şi punctelor de suspensie, utilizate de editorii corespondenţei. Numai că dacă s-ar fi conformat dorinţei lui Proust, ar fi trebuit să nu-i dea niciodată scrisorile la tipar, lucru pe care numeroase texte ale lui îl interzic categoric.

Robert de Montesquiou cerându-i odată învoirea de a publica o singură frază dintr-o scrisoare, Marcel Proust i-a interzis să facă acest lucru, înainte de a-şi revedea el însuşi textul.

„Cât despre fraza dintr-o scrisoare a mea, cer să o revăd înainte de publicare. Dacă aţi vedea nenumăratele ştersături din manuscrisele mele... aţi înţelege neliniştea (*la malaise*) pe care aş suferi-o nefiind lăsat să revăd un lucru pe care, ca pe orice corespondenţă particulară, l-am uitat în întregime”[1].

Cam în acelaşi timp, într-o scrisoare către Sidney Schiff, rugându-l să nu divulge nu ştiu ce întâmplare, de altfel fără importanţă, adaugă:

„...căci este totdeauna mai delicat ca scrisorile să nu fie citite decât de cel căruia i se adresează”[2].

În cadrul unui volum de „corespondenţă generală” fraza aceasta sună ca un reproş anticipat adresat lectorului şi indiscreţiei lui. De această indiscreţie, Marcel Proust se temea într-atât, încât ezita să-şi vândă pe suma fabuloasă (în 1919!) de 7000 de franci un manuscris care astfel ar fi riscat să intre cândva în stăpânirea unei biblioteci publice.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. I, p. 276.

[2] *Corr. Gén.*, vol. III, p. 53.

„Dar ceea ce mă face să ezit este că bibliotecile acestui domn urmează, după moartea sa, să revină Statului. Or, nu-mi este deloc plăcut gândul că nu importă cine... va fi lăsat să-mi umble prin manuscrise, să le compare cu textul definitiv, să deducă presupuneri care vor fi totdeauna false asupra felului meu de lucru, asupra evoluţiei gândirii mele, etc. Toate acestea mă plictisesc puţin şi mă întreb dacă nu aş face mai bine să suprim din cheltuielile mele absurde şi inutile vreo 5 sau 7000 de franci, decât să sufăr această indiscreţie .postumă"[1].

Faţă de atâtea ezitări, scrupule şi interdicţii, publicarea scrisorilor poate să pară un act nepios, iar lectura lor, şi cu atât mai mult comentarea lor, un fel de efracţiune. Dar toată istoria literară nu e decât un lung şir de impietăţi şi efracţiuni, pe care le justifică mai mult devotamentul decât curiozitatea noastră.

De altfel, Marcel Proust însuşi – de îndată ce nu era vorba de el – înţelegea foarte bine că „indiscreţia postumă" faţă de o mare operă e un mod de cunoaştere a ei şi că nimeni nu poate opri această cunoaştere. O spune foarte limpede într-o scrisoare către Walter Berry, într-o frază care desigur nu bănuia că va servi odată drept argument împotriva propriilor sale mistere personale.

„Ce s-ar zice despre un domn care ar păstra pentru el însuşi, cu titlu de autografe, corespondenţa lui Voltaire şi aceea a Iui Emerson? Colecţia particulară trebuie să devină muzeu, lucru fără de care frustrează colectivitatea"[2].

---

[1] *Ibid.,* p. 51.

[2] *Corr. Gén.*, vol. V, p. 64.

În cazul corespondenţei lui Proust, colectivitatea ar fi fost frustrată de unul din cele mai complexe documente, pe care literatura ni le-a lăsat cu privire la viaţa unui mare scriitor, la mecanismul operei sale, la secretele actului său de creaţie artistică. Alături de corespondenţa lui Stendhal şi de corespondenţa lui Flaubert, alături de jurnalul fraţilor Goncourt şi de jurnalul lui Jules Renard, scrisorile lui Marcel Proust deschid un nou drum spre secretele creaţiei literare, surprinsă în jocul său cel mai intim, cel mai ascuns. Opera lui Marcel Proust va căpăta, prin confruntarea cu corespondenţa, o nouă lumină, şi e de aşteptat ca de aici încolo critica proustiană să utilizeze noile elemente ce-i stau astfel la dispoziţie. În afara adnotărilor ocazionale, făcute de diverşii deţinători sau editori ai scrisorilor (d-nii Leon Pierre Quint, Robert Dreyfus, Lucien Daudet...), în afara unui mic studiu al d-lui Benjamin Crémieux despre *Proust epistolar*[1], scris însă în 1929 şi neputându-se deci referi decât la o infimă parte a materialului (abia o sută de scrisori), în sfârşit, în afara câtorva sumare recenzii publicate cu prilejul ediţiei Plon, nu cunoaştem o cercetare integrală a corespondenţei. Se pare că ea a fost totuşi întreprinsă de un proustian din America, d. Philip Kolb, care pregătea încă din 1936 o teză despre „Corespondenţa lui Proust”, la Universitatea din Harvard – dar n-am putut afla dacă această lucrare a apărut până în momentul de faţă.

II

Scrisorile lui Proust diferă după destinatar. Viaţa lui socială e atât de complicată, încât îl obligă să ducă o intensă corespondenţă pe mai multe fronturi, pe planuri diferite, în medii diferite. De la destinatar la destinatar se schimbă subiectele, atitudinea, tonul, uneori limbajul. Între o scrisoare adresată contelui de Montesquiou şi o scrisoare adresată criticului Jacques Boulanger e distanţa dintre două lumi, total străine una de alta.

---

[1] *Du côté de Marcel Proust* (Éditions Lemarget), p. 127-139.

Totuşi, în ciuda acestor mari deosebiri – care ar putea fi precizate în raport cu fiecare din adresanţi – scrisorile lui Proust prezintă anumite trăsături identice, indiferent de oamenii cărora li se adresează şi aproape indiferent de timpul în care au fost scrise. Aceste trăsături identice, aceste caractere generale merită să fie indicate înainte de a lua în cercetare problemele distincte, pe care ni le propune lectura scrisorilor.

Printr-un paradox, care constituie una din marile lui suferinţi, Proust este un corespondent meticulos şi extenuat.

«*Je hais les correspondances*»[1], îi spune lui Lucien Daudet şi strigătul acesta revine de câteva ori, sub diverse forme. În altă parte, e vorba de „infernul epistolar” în care trăieşte. „Voi avea sute de scrisori de scris”, i se plânge d-nei Straus.. „Vai! la mai mult de o mie de persoane, datorez scrisori”, i se plânge lui Gaston Gallimard.

Sute şi mii de scrisori, cifrele pot să pară exagerate, dar ele reprezintă totuşi poşta curentă a acestui bolnav, care, din delicateţă, din bună creştere, puţin din snobism, dar şi din nevoia de a preciza, de a nu lăsa nimic încurcat, de a pune totul la punct, scrie, răspunde, revine. Acest „infern epistolar” durează până la moarte, până la ultimul minut de luciditate. «*Lettre suivra quand pourrai*»[1], este ultimul lui cuvânt, din ultima scrisoare către Gallimard, – şi după asta n-a mai urmat nici o scrisoare, fiindcă ceea ce a urmat a fost mult mai simplu şi mai odihnitor: moartea.

---

[1] Lucien Daudet, op. cit., p. 151.

Aproape toate scrisorile lui Proust, chiar şi cele din tinereţe, sunt parcă scrise sub iminenţa sfârşitului. Foarte rare sunt accentele de conversaţie liberă. De obicei, o scrisoare a lui Proust, fie ea cât de lungă, are ceva de bilet scris în grabă, în febră, cu condeiul gata mereu să-i cadă din mână şi mereu reluat printr-un nou efort, printr-o nouă tresărire. E un amestec de volubilitate nervoasă şi de extremă oboseală în scrisorile lui («*melange d'é puisement et de doping*», spune el însuşi undeva). Sufocat de astmă, extenuat de insomnie, ameţit de somnifere şi stupefiante inutil luate, îi trebuie uneori un întreg tratament de medicamente şi droguri, pentru a putea scrie.

„O scrisoare necesitând o injecţie prealabilă e un adevărat martiriu”[2]. „A scrie o scrisoare mă ucide”[3]. „Astă-seară am luat toată cafeina posibilă pentru a vă putea scrie această scrisoare”[4]. „Pentru a vă scrie această simplă scrisoare, e nevoie de adrenalină, cafeina, etc.”[5]. „Rândurile acestea sunt primele pe care le pot scrie după ceasuri de adevărată comă”[6].

---

[1] «Lettres à la N.R.F.», p. 273.
[2] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 85.
[3] *Corr. Gén.*, vol. III, p. 208.
[4] *Ibid.*, p. 8.
[5] *Ibid.*, p. 239.
[6] «Lettres à la N.R.F.», p. 121.

În genere – şi e uşor explicabil, ţinând seama de efortul fizic şi de tensiunea nervoasă pe care o cere – corespondenţa lui Proust nu este un schimb organizat de idei şi nici măcar de sentimente. O scrisoare pentru el este un incident într-o serie de fapte şi, chiar când e scrisă pe mai multe pagini, are un aer de comunicare urgentă. Fiecare scrisoare pleacă de la un comision, o cerere, o întrebare, o invitaţie, şi dacă un astfel de incident poate provoca un întreg şir de explicaţii, reveniri şi puneri la punct, este din cauza spiritului aproape maniac de preciziune, care îl obligă pe Marcel Proust să prevadă tot, să presupună tot, să clarifice tot, şi, pe măsură ce „clarifică”, să se angajeze în noi bănuieli, în noi neînţelegeri, în noi complicaţii.

Pentru a lua informaţii despre o vilă, pe care eventual ar închiria-o la Trouville, îi trebuie nu mai puţin de 5 imense scrisori către doamna Straus, pline de explicaţii, instrucţiuni, rezerve şi adnotări. Pentru a organiza o recepţie intimă la el acasă (pe vremea în care acest lucru îi era încă posibil), îi trebuie 11 scrisori către Robert de Montesquiou!

La prima vedere, corespondenţa, tocmai din cauza acestei avalanşe de amănunte insistente, poate să pară obositoare şi monotonă, înecată sub un ocean de fapte derizorii, disproporţionat comentate. Dar cititorul familiarizat cu opera lui Proust va recunoaşte aici extrema sensibilitate proustiană şi puterea ei de a descifra în faptele derizorii, mari legi de viaţă. Nu odată în aceste scrisori volubile şi extenuate, apare, cu o neaşteptată acuitate de expresie, poetul, moralistul, gânditorul.

E de observat cât de mult seamănă viaţa mondenă a lui Proust cu viaţa lui Swann. După cum Swann cunoştea şi frecventa în acelaşi timp cercuri şi medii cu totul diferite (Guermantes, Verdurin, burghezii de la Combray), între care avea grijă să nu stabilească nici un contact, tot astfel Marcel Proust era angrenat în mai multe grupuri de prietenii şi relaţii, pe care le cultiva paralel, ca şi cum ar fi făcut exclusiv parte din fiecare din ele. Sunt câteva cercuri autonome, între care se împarte viaţa şi corespondenţa lui Proust, dar care nu comunică între ele şi pe care de altfel el face tot ce e posibil ca să le izoleze reciproc.

S-ar zice că fiecare prietenie închide pentru el un secret absolut unic şi reprezintă o legătură, ce le suprimă pe toate celelalte. Luată în parte o scrisoare a lui Proust, are un accent de intimitate exclusivă. Una din cele mai frecvente expresii din corespondenţa lui este: «*vous êtes la seule personne qui...*». Aproape că nu este destinatar căruia Proust să nu-i fi acordat cu această formulă, în exclusivitate, un sentiment, o apreciere sau un fapt.

Lucien Daudet, Robert Dreyfus, René Blum, Jacques Boulanger, Walter Berry, Sydney Schiff, J. L. Vaudoyer etc., etc., sunt pe rând şi în acelaşi timp „singura persoană” care ştie, pe care o iubeşte, pe care ar voi să o vadă, pe care o aşteaptă, în care are încredere...

Vous êtes la seule personne qui les sachiez... Je ne pourrais pas trouver d'autre interlocuteur près vous... Il n'y a guère qu'avec toi que je puisse parler... Vous êtes peut-être la seule personne, qui eut été capable de me décider... La seule personne à qui *j'aurais pu m'en ouvrir et qui était vous... L'homme que j'aime le plus et qui est vous... Ne penser qu'a vous, n'écrire qu'a vous... Vous êtes les deux seuls être vivants que j'aie journellement l'envie de voir... Il n'y a personne par qui je suis plus content que mon article ait été lu... Il n'y a personne qui puisse pour moi égaler ton conseil... Vous serez la seule personne qui ait pu tirer de moi un tel effort... Vous probablement l'être que j'aime le plus au monde...*

Ar fi prea uşor şi prea nedrept să vedem în aceste asigurări de iubire exclusivă, pe care Proust le trimite uneori în acelaşi moment la două sau trei persoane diferite, o probă de ipocrizie sau de nesinceritate. Desigur intră în acest exces verbal al său şi ceva din obişnuinţa omului de lume, deprins să fie amabil cu oricine şi să răspândească pretutindeni strângeri de mână, zâmbete, priviri care, în fond, toate, ascund o profundă şi egală indiferenţă. Ticurile omului de lume Proust nu le va pierde niciodată şi ele pot fi adesea subliniate în corespondenţă.

Nu cred însă că explicaţia e suficientă. Chiar dacă prieteniile lui Proust nu sunt, în ciuda exageratelor lui declaraţii, afecţiuni profunde (şi nici nu pot fi, când singurele lui gânduri sunt pregătirea operei şi aşteptarea morţii), este în atitudinea lui faţă de oameni un intens dor de intimitate, care rămâne până la urmă irealizabil, dar care cel puţin se satisface în mici acorduri momentane, trecătoare, anestezice. *A la recherche du temps perdu* ne-a obişnuit cu rapida deplasare a sentimentelor în psihologia proustiană şi cu fixarea lor momentană, dar intensă, când într-o direcţie, când într-alta. O mare capacitate de simpatie, de afecţiune, de tandreţe şi de curiozitate rămâne mereu disponibilă, pentru a se dărui cu mari jurăminte primului venit, care devine astfel «*la seule personne qui...*».

Grija lui Proust de a face din fiecare scrisoare un mesaj absolut personal se observă şi din variaţiile sale de vocabular de la prieten la prieten. Pentru fiecare din destinatari are un mic „argot" special. Când îi scrie lui Robert Dreyfus (autor al unui studiu despre contele de Gobineau), inventează şi întrebuinţează verbul «*gobiner*» sau «*regobiner*», ca şi cum aceste cuvinte ar face parte din limbajul său curent. Când îi scrie lui Lucien Daudet (fiu al lui Alphonse Daudet, autorul romanului *Numa Roumestan*) întrebuinţează cuvântul «*roumestanerie*», cuvânt care – zice el – „mă urmăreşte" («*mot qui me hante*»). În realitate nu-l urmăreşte, căci e un cuvânt pe care-l întrebuinţează numai în scrisorile către Lucien Daudet, şi nicăieri altundeva, dar face parte din regulele, poate inconştiente, ale corespondenţei lui Proust, a da fiecărui destinatar impresia că scrisoarea primită e un mesaj cu totul intim, cu totul personal.

Din fiecare corespondent al său, Proust face deţinătorul unui secret, pe care bine înţeles tot el îl va transmite mai departe, cu aceleaşi recomandaţii de discreţie.

«*N'en parlez à personne*», «*je te prie de ne parler à qui que ce soit*», «*ne parlez de ceci à personne*», sunt expresii care revin curent şi care accentuează caracterul de confidenţă, pe care-l dă

Proust scrisorilor lui, ca o excepţională dovadă de încredere în persoana primitorului[1].

Limbajul lui Proust, mai ales faţă de prietenii săi «*du côté de Guermantes*», este magnificent, plin de reverenţe şi elogii, încărcat de complimente extravagante, imposibile. Cu legendara uşurinţă cu care împărţea în jurul lui cadouri fabuloase şi uneori ruinătoare, el împarte cuvinte de admiraţie la fel de fabuloase. E poate unul din lucrurile care au contribuit mai mult la stabilirea reputaţiei sale de „snob”, „salonard” şi „om de lume”, reputaţie care l-a făcut atât de mult să sufere şi care nici azi nu e total spulberată, căci încă se mai vorbeşte de „snobismul” lui Proust.

Uneori, prin exces şi printr-un uşor accent ironic, formulele lui de admiraţie pot să pară afectuoase glume.

«*Retournez-vous bientôt dans ce Versailles dont vous êtes la Marie-Antoinette pensive et le Louis XIV conscient? Je salue Votre Grâce et Votre Majeste*»[2].

Reverenţa este aici prea teatrală, pentru a nu fi conştientă de excesul ei, şi de altfel acest final preţios de scrisoare i se adresează contelui de Montesquiou, căruia Proust îi trimite totdeauna scrisori fastuoase, explicabile mai mult prin bizara personalitate a destinatarului, decât prin admiraţia corespondentului său mai tânăr[1].

---

[1] În privinţa aceasta, seamănă puţin cu Stendhal, care nu uită niciodată să recomande tăcere şi prudenţă şi care, bănuitor cum e, vede pretutindeni spioni, comploturi şi primejdii. E adevărat că Proust nu merge atât de departe ca Stendhal, care aproape îşi cifrează scrisorile, face uz de un întreg limbaj convenţional şi de câteva semnături apocrife, pentru a încurca urmele şi a descuraja pe indiscreţi.

[2] *Corr. Gén.*, vol. I, p. 40.

«...*votre sang qui est tel, le savez-vous, que quand les Noailles s'allièrent ou plutôt se mésallièrent, à Louis XIV, on les blâma de cette condescendence...*».

A spune cuiva că înrudirea sa cu Ludovic al XIV-lea a fost o „mezalianţă”, e un cuvânt prea exorbitant, pentru a nu fi în mod vizibil, chiar când i se adresează Doamnei de Noailles, o glumă.

Mai greu de acceptat şi de înţeles sunt elogiile, în care nu găsim acest punct de ironie, care să le apere împotriva propriei lor absurdităţi.

„Sunteţi cel mai mare critic de artă”, îl asigură pe Montesquiou. „Sunteţi cel mai mare scriitor al nostru”, îi declară contesei de Noailles. Principesa de Chimay este „un prozator de geniu”. Desenele contesei de Maugny sunt pur şi simplu „capodopere”. Un articol pe care i-l trimite în manuscris Lucien Daudet este un „eseu sublim”, mai mult chiar: „poate unul din lucrurile cele mai extraordinare ce s-au scris vreodată”.

Cu aceeaşi exagerare, pe măsură ce împarte tuturor nesfârşite superlative, îşi atribuie lui locul cei mai timid, cel mai obscur.

---

[1] Ar fi de scris un întreg capitol despre prietenia Proust-Montesquiou.

De consultat în această privinţă, memoriile acestuia din urmă (*Les pas effacés*, 3 volume. Editura Émile Paul, 1923), precum şi cartea d-nei de Clermont Tonnere, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, Flammarion.

„O carte a mea, lucru de puţină importanţă”, îi spune lui René Boylesve. „Nu dau nici o importanţă scrierilor mele”, îi declară lui J. E. Blanche. „Îmi voi spune mereu: ah! dacă aş putea să scriu ca Doamna Straus”, exclamă într-o scrisoare către ea. „Ce este bietul meu stil penibil, pe lângă luminoasa ta muzică!” îl întreabă pe Lucien Daudet.

Când ştim cât de limpede avea Marcel Proust conştiinţa operei sale, când ştim că şi-a dat întreaga viaţă pentru a o scrie şi a o face cunoscută, asemenea declaraţii de modestie extremă nu pot fi decât simple formule şi deprinderi de politeţă, sub care se ascunde o mare singurătate. În orice caz, ele ne indică „scara” limbajului său şi ne arată cu cât trebuie reduse anumite expresii din corespondenţă, pentru a găsi măsura lor justă.

III

Dacă, aşa cum vom arăta mai târziu, corespondenţa lui Proust aduce asupra operei sale lumini decisive, dimpotrivă, asupra vieţii sale, ea păstrează curioase tăceri. Biografia lui Proust nu ar putea fi scrisă întreagă, sprijinită numai pe scrisorile lui. În ciuda accentului de confidenţă pe care l-am remarcat, ele nu intră niciodată în viaţa profund intimă a scriitorului. Tot ce putem afla din aceste scrisori, exceptând incidentele zilnice, curente, anecdotice, este figura unui om grav bolnav, care, sub ameninţarea iminentă a morţii, pregăteşte o operă monumentală şi, printr-o serie de eforturi fizice repetate, trăieşte exact până în momentul în care această operă fiind terminată, el îşi poate în sfârşit îngădui să moară.

Este o viaţă tragică, dar simplă, de vreme ce se poate rezuma în trei rânduri şi chiar în mai puţin. Marcel Proust a fost grav bolnav. Marcel Proust a scris o mare operă. În aceste două propoziţiuni se închide tot.

Sunt două teme care revin permanent în corespondenţa sa: boala şi munca. Şi despre una şi despre cealaltă, găsim nesfârşite explicaţii şi detalii, atât de multe încât s-ar putea urmări clinic, fazele şi crizele boalei sale, şi de asemeni, s-ar putea reconstitui, ceas cu ceas, etapele muncii sale literare. Dincolo de aceste absorbitoare fapte, viaţa lui Proust îşi păstrează toate secretele. Corespondenţa nu ne ajută să mergem mai departe...

Gândul morţii e mereu prezent în scrisori. Nu ca o tânguire, ci ca o precizare necesară. Dacă primeşte o invitaţie, sau propune o întâlnire, sau fixează un termen, Proust e obligat să adauge clauza, pentru el mereu actuală, mereu plauzibilă a morţii care poate revoca totul.

„Sunt decis ca anul viitor să ies în fiecare zi şi să mă îmbrac; voi putea deci, dacă voi mai trăi, să te revăd din când în când”[1].

Acest „dacă voi mai trăi” nu este o exclamaţie superstiţioasă, ci o îndoială permanentă, obligatorie. Moartea poate veni oricând, şi fiecare criză este o agonie, din care va scăpa sau nu.

„Dar moartea împiedică totul şi eu trăiesc cu ea... ”[2].

Din tinereţe şi până în preziua sfârşitului, scrisorile lui Proust poartă această obsesie. „Moartea mea, lucru mai puţin îndepărtat poate », spune într-o scrisoare din 1907. „Moartea mea, probabil puţin îndepărtată », spune într-altă scrisoare din 1916, repetând după zece ani aproape aceleaşi cuvinte. Nu este un bolnav închipuit acest om care îşi anunţă mereu sfârşitul şi mereu întârzie să moară? Proust are uneori un sentiment de jenă, ca cineva care nu şi-a ţinut promisiunea.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 203.
[2] *Corr. Gén.*, vol. V, p. 71.

„Nu-i spune gravitatea stării mele. Căci după asta, dacă mai trăiesc câtva timp, nimeni nu mi-o va ierta. Îmi aduc aminte de oameni care au „trenat” ani de-a-rândul. S-ar fi spus că au jucat teatru. Ca Gautier, care atâta întârziase să plece în Spania, încât i se spunea «Te-ai întors? », neputându-se admite că încă n-am murit, se va spune că m-am «reîncarnat»[1].

În fapt, unii din prietenii lui vedeau în Marcel Proust un ipohondru, iar mai târziu, adversarii lui literari, mai ales cu prilejul premiului Goncourt, afirmau că boala lui nu e decât o poză, ba chiar, mai rău, o impostură [2]. Adevărul e că această boală (o astmă nervoasă, cu complicaţii cardiace) îi impunea un straniu mod de viaţă. Pentru a ieşi o dată în oraş, la o vizită sau la un restaurant, avea nevoie în prealabil de o săptămână întreagă de fumigaţii, injecţii şi droguri, iar pe urmă, pentru a se restabili – adică pentru a reveni la starea anterioară de boală – îi trebuia un nou tratament la fel de complicat. Asupra acestor operaţii, pe care el le numeşte „mecanismul crizelor mele şi al orariului meu”, corespondenţa ne dă nenumărate amănunte, cu atât mai precise cu cât, fiu şi frate de medici celebri, Marcel Proust avea minuţioase cunoştinţe medicale. Nu o dată le trimite prietenilor săi adevărate consultaţii, precizând diagnosticul, recomandând regimul alimentar indicat şi tratamentul necesar[1].

---

[1] *Lettres de Marcel Proust a René Blum, Bernard Grasset et Louis Brun* (Éditions Kra), p. 36-37.

[2] Iată ce scria în Iulie 1921, patru luni înainte de moartea lui Proust, un critic parizian:
«Cine este în fond acest domn Marcel Proust, de obicei invizibil şi închis în locuinţa sa, pe care câţiva privilegiaţi afirmă că l-au întrevăzut în zori, între orele două şi trei – ora audienţelor – mâncând la marginea patului său trufandale aduse de la Ritz şi două sau trei ducese, descinse direct din almanahul Gotha? Aş înclina să-i bănuiesc de impostură pe aceşti exploratori ai unui ţinut misterios...». (André Germain, *De Proust à Dada.* Editions du Sagittaire).

Sentimentul de apropiere a morţii, de atâtea ori exprimat în scrisorile lui („nici o certitudine de a trăi mâine...”, „nu ştiu dacă mai am mult timp, înaintea mea...”, „îmi mai rămâne foarte puţin timp până să mor...”), conştiinţa clară că totul este iremediabil nu-i provoacă lui Proust decât o singură mare alarmă: gândul că ar putea muri înainte de a-şi fi terminat opera.

Speranţe pentru ce ar mai putea fi, regrete pentru tot ce n-a fost sunt mai rare şi ele au ceva resemnat, obosit.

„Şi ultimele frunze moarte au căzut, fără să le fi văzut, şi iată încă o toamnă în care n-am ştiut coloarea anotimpului”[2].

---

[1] E de văzut în privinţa aceasta a XXVII-a scrisoare din cele 60 trimise lui Lucien Daudet (op. cit., p. 152-153), adevărat exemplu de consultaţie medicală, plină de altfel cu preciziuni şi detalii specific proustiene.

[2] *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 140.

Anotimpurile, locurile, oamenii, se schimbă nevăzute, dincolo de cei patru pereţi ai singurătăţii lui.

„...sunt la Versailles de patru luni, dar să fie într-adevăr Ia Versailles? N-am părăsit patul şi n-am fost o singură dată la Castel sau la Trianon, sau în altă parte; deschid ochii spre noaptea închisă şi mă întreb adesea dacă locul hermetic închis şi luminat cu electricitate în care mă aflu, nu este mai degrabă situat în altă parte decât la Versailles, căruia nu i-am văzut nici o singură frunză moartă zburând deasupra basinelor lui cu apă. Asta e frumoasa mea tinereţe şi frumoasa mea viaţă”[1].

O vagă speranţă descurajată îl susţine de la zi la zi şi îl împiedică poate să-şi grăbească sfârşitul[2], deşi în fond e prea lucid pentru a-şi face iluzii:

„Vă puteţi imagina că nemaivăzându-mi nici măcar familia, de ani de zile, neputând nici să citesc, nici să scriu, nici să mănânc, nici să mă scol – nu pot persevera într-o existenţă atât de îngrozitoare, decât graţie unei iluzii, în fiecare zi dezamăgită, în fiecare a doua zi refăcută, că toate acestea se vor schimba. Trăiesc de cincisprezece ani cu speranţe de azi pe mâine”[3].

Este în aceste rânduri unul din rarele lui accente de revoltă împotriva destinului, pe care altfel, chiar dacă nu se poate spune că s-a împăcat cu el, în orice caz îl acceptă. Proust nu luptă cu moartea, pentru a i se sustrage, ci doar pentru a obţine amânarea, pauza, oprirea în loc necesară operei lui.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 112.

[2] „...starea îngrozitoare a sănătăţii mele ajunsă la punctul de a regreta că nu am cianură de potasiu”. *Lettres à la N.F.R.*, p. 134).

[3] *Corr. Gén.*, vol. III, p. 30.

„Am puterea de a mă sili să mai trăiesc pentru a-mi sfârşi cartea”[1]. E tot ce îi cere şi vieţii şi morţii, care, dincolo de opera sa, îi sunt în cele din urmă, deopotrivă de indiferente.

Deşi bolnav foarte de tânăr, Proust a avut, cel puţin până în momentul în care boala agravându-se l-a despărţit definitiv de lume, câţiva ani de viaţă agitată, plină de întâmplări şi poate chiar de aventuri. Sunt anii în care viitorul romancier acumula, fără să ştie poate, materialul social, sentimental şi psihologic al operei sale de mai târziu.

Despre această perioadă de viaţă, din care au rămas un mare număr de scrisori[2], corespondenţa ne spune totuşi puţine lucruri. Mai mult decât se poate afla din cronicile mondene, pe care Proust le publica în acel timp, nu aflăm. Dineuri, recepţii, flori, relaţii strălucitoare de club, de plajă şi de salon – aceasta pare să fie toată viaţa lui. Dacă uneori, şi cu un anumit ton de bravadă juvenilă, vorbeşte, mai ales în scrisorile către camarazii săi de vârstă, despre anumite aventuri sentimentale, niciodată nu riscă să facă asupra lor mai mult decât o vagă aluzie.

---

[1] *Ibid.*, p. 217.

[2] Să remarcăm în treacăt că nu s-au publicat până azi – şi nici măcar nu ştim dacă s-au păstrat – scrisorile lui Proust către Anatole France, cele mai multe scrise probabil în această epocă, adică înainte de 1905. Ţinând seama de bunele lui raporturi şi mai ales de marea admiraţie pe care Proust o avea pe atunci pentru opera lui France, e de presupus că trebuie să-i fi scris un număr important de scrisori. N-ar fi de mirare ca gloriosul autor al *Istoriei contemporane* să nu fi găsit necesar a păstra scrisorile acelui amabil tânăr, cărui îi acordase, e drept, în 1896, o prefaţă pentru *Les plaisirs et les jours*, dar în al cărui destin literar desigur nu credea.

Într-o scrisoare de la 1888 – avea deci atunci 17 ani – e vorba despre „o pasiune platonică pentru o curtezană celebră” şi de asemeni despre o „intrigă foarte puţin complicată... care a dat naştere unei legături absorbitoare şi care ameninţă să dureze cel puţin un an”[1]. E unul din foarte puţinele pasaje frivole din întreaga corespondenţă. Ce loc au ocupat însă în viaţa lui Proust asemenea «pasiuni» şi «legături», în ce măsură iubirea a fost sau n-a fost un lucru grav în existenţa lui, ar fi greu să aflăm din aceste rare aluzii. Nu există nici o scrisoare de dragoste în toată corespondenţa. O mare tăcere acoperă viaţa sentimentală a lui Marcel Proust. Omul acesta care scria sute de scrisori pentru cele mai infime incidente, nu scrie despre viaţa lui profund intimă nici un rând.

Nici un rând? E greu de crezut. Trebuie însă să renunţăm a cunoaşte vreodată un întreg capitol din corespondenţa lui Proust, în veci nepublicabil, şi un întreg capitol din viaţa lui, în veci secret. Se ascunde aici o rană morală, pe care nu numai corespondenţa, dar întreaga lui operă încearcă s-o acopere. Dacă asemeni lui Gide, Proust ar fi putut şi el să scrie un *Si le grain ne meurt*, poate că ar fi reuşit să legitimeze faţă de el însuşi, prin sinceritatea unui examen de conştiinţă, iregularitatea vieţii lui intime. Dar totul în Proust refuză şi opreşte o astfel de împăcare. Sensibilitatea lui alarmată, educaţia lui familiară, imensa, copleşitoarea dragoste pentru mama lui, tradiţiile unei familii de mari burghezi, o timiditate înnăscută, totul îl opreşte şi îl dezarmează. Proust nu poate avea nici disperarea de vagabond a lui Rimbaud, nici inconştienţa alcoolică a lui Verlaine, nici cinismul de estet al lui Wilde, nici liniştea gravă, responsabilă a lui Gide. Singurul lucru pe care îl poate face pentru salvarea lui este să ascundă, să dezmintă, să dezaprobe. Sodoma şi Gomora n-au avut vre-odată un observator mai lucid, mai aspru, mai neînduplecat decât pe acest locuitor al lor. Cine ar fi putut spune că din confreria lui Charlus, Jupier şi Morel, văzuţi cu atâta forţă satirică, făcea parte şi neîndurătorul lor observator? Cine ar fi putut crede că divulgând o întreagă psihologie şi moralitate aberantă, romancierul se divulgă pe sine?

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 180.

Poate că în efortul lui Proust de a privi lucrurile nu numai cu detaşare, dar cu o rea cruzime analitică, trebuie să vedem dorinţa sa de a dezminţi, de a se desolidariza, de a se pune la adăpostul bănuielilor şi de a-şi pregăti astfel – cum spune cu o pătrunzătoare expresie Henri Massis – un „monumental alibi”[1].

Monumental, dar insuficient. Când la rădăcina unei vieţi este o taină, ea otrăveşte, printr-un întreg sistem de ramificări şi consecinţe, cele mai îndepărtate gesturi, cele mai neînsemnate cuvinte. Şi e destul ca un singur gest, un singur cuvânt să se trădeze, pentru ca întregul sistem de simulări şi adevăruri camuflate, menţinut până atunci cu istovitoare eforturi, cu o permanentă panică, să cadă.

---

[1] „Scopul vieţii şi artei sale, intenţia sa profundă, iată-le. Se pare că el caută – cu ce devorantă nelinişte – să-şi păstreze o şansă: şansa de a nu fi identificat, recunoscut, descoperit”. (*Le drame de Marcel Proust*, p. 97).

Un cititor foarte atent ar fi putut să aibă dintr-o lectură scrutătoare a operei lui Proust, oarecare bănuieli. Sunt în *A la recherche du temps perdu* câteva fisuri. Sunt câteva situaţii false, câteva camuflaje insuficiente. Prin ele se poate întrezări dacă nu adevărul, în orice caz existenţa unui secret.

Împotriva suspiciunilor, împotriva zvonurilor şi, mai ales, împotriva sentimentului său intim de nelinişte, Proust nu opune de obicei decât tăcerea, această tăcere totală a corespondenţei

Dar uneori – foarte rar – simte nevoia de a preciza, de a dezminţi, şi în aceste rare izbucniri, prea abile ca să nu fie trădătoare, panica lui morală apare ca o rană ce nu se mai poate ascunde.

Într-o scrisoare din noemvrie 1920, către Paul Souday, răspunzând unei cronici din «Le Temps», citim un protest mai mult naiv şi imprudent, decât convingător.

„Un lucru m-a făcut să sufăr... În momentul în care voi publica *Sodome et Gomorrhe* şi în care, pentru că voi vorbi despre Sodoma, nimeni nu va avea curajul să-mi ia apărarea, faceţi dinainte drum (fără răutate, sunt convins) tuturor răutăcioşilor tratându-mă de „feminin". De la feminin la efeminat, nu mai este decât un pas. Cei ce mi-au servit de martori în duel vă vor spune dacă am moliciunea de caracter a efeminaţilor[1].

Proust îşi dă seama poate de gravitatea acestei „puneri la punct", căci adăugă stăruitor că scrisoarea este „cu totul confidenţială, privată şi în nici un caz nu trebuie publicată”. Dar revine asupra aceluiaşi lucru în cele două scrisori imediat următoare.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. III, p. 36

„Aş vrea să-i întrebaţi pe martorii mei de duel, eu care nu m-am împăcat cu adversarii mei, dacă într-adevăr caracterul meu este cel pe care îl credeţi”[1].

„Feminin”, aplicat mie, şi-a făcut drum, după cum mă temeam: câteva tăieturi (coupures) din Figaro mi-o dovedesc, iar drumul Sodomei devine de asemeni un leit-motiv. Nu mi s-a retras încă crucea de cavaler (*al Legiunii de Onoare,* N. R.), dar poate că va veni şi asta »[2]

Se va înţelege cât ne e de greu să vorbim despre acest delicat capitol din viaţa lui Proust. O facem cu o dublă timiditate, şi faţă de cititorul nostru, şi faţă de memoria unui scriitor a cărui operă ne e scumpă. Dar după ce ani de zile cazul acesta a fost prada tuturor şoaptelor şi a zvonurilor mai mult sau mai puţin scandalizate, mai mult sau mai puţin bârfitoare, el începe să treacă de câtva timp în dezbaterea publică. Henri Massis n-a ezitat să-i dedice o întreagă carte şi să discute deschis lucrurile, spunându-le răspicat pe nume.

În acelaşi timp, critici şi ziarişti mai puţin scrupuloşi, mai puţin preocupaţi de semnificaţia morală a dramei, dau publicității, cu un aer de indiscreție amuzată, amănunte și anecdote pe care Proust spera desigur să le poată definitiv îngropa sub tăcere[1].

---

[1] *Ibid.*, p. 87. De confruntat acest pasaj, în care în mod vizibil şi puţin naiv, Proust ţine să treacă drept un bărbat combativ, energic şi neiertător, cu o frază absolut contrazicătoare, dintr-o scrisoare către Jacques Émile Blanche (acelaşi volum, p. 133): „Îmi aduc aminte cât m-au făcut să sufăr martorii mei, împiedicându-mă să-i strâng mâna lui Lorrain, după duelul nostru”. Contrazicerea e prea flagrantă. E un caz tipic de „fisură” într-un şir de simulări, ce nu se mai poate susţine.

[2] *Ibid.*, p. 89.

Sunt în corespondență câteva însemnări care, deși foarte vagi, deși foarte sumare, ne lasă totuși să întrezărim o viață sentimentală agitată. Prizonier al morții cu care se luptă și prizonier al operei la care lucrează, Marcel Proust nu este totuși singur în singurătatea lui, de unde probabil continuă să întrețină sau izbutește să înceapă unele legături de iubire.

Într-o scrisoare din 1906, către Doamna Strauss, vorbește despre „o tânără fată pe care o iubește"[2]. Într-o scrisoare din 1916, amintește de o iubire recent sfârșită.

„Astfel, puțin înainte de război am pierdut ființa pe care o iubeam mai mult[3]".

„Puțin înainte de război" adică în 1914, când de altfel mărturisește, într-o scrisoare din acel an, că are mari supărări.

„Nu v-am mai scris în ultimul timp, fiindcă sunt foarte nenorocit în momentul acesta. Când voi fi mai puțin mâhnit..., voi încerca să vă văd"[4].

Tot din același timp trebuie să fie o scrisoare către Lucien Daudet, în care e vizibilă aluzia la o recentă dezamăgire sentimentală.

---

[1] V. în «*Nouvelle Revue Francaise*», mai 1933, p. 863-864, un mic articol de Maurice Sachs, sub titlul *Historiette.*

[2] «*...une jeune file que* j'*aime*». *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 103.

[3] *Lettres de Marcel Proust à René Blum etc.*, p. 173.

[4] *Ibid.*, p. 122.

„...în dragoste, când iubeşti şi nu eşti iubit (aceasta e forma sub care cunosc eu de obicei acest sentiment)... "[1].

Până în ultimii ani, până aproape de moarte, este în viaţa lui Proust, un loc pe. care îl ocupă nu ştim ce agitate şi bine ascunse legături şi suferinţi de iubire.

Iată o scrisoare din 1918:

„..dar sunt îmbarcat în lucruri sentimentale fără soluţie, fără bucurie şi dând mereu naştere la oboseală, suferinţă şi cheltuieli absurde"[2].

În acelaşi timp i se plânge lui Walter Berry, de „un amor nefericit care se termină"[3].

Acestea sunt puţinele ecouri ce răzbat din viaţa intimă a lui Proust, în corespondenţa sa. Nici un nume, nici un amănunt nu vin să le precizeze sau să le confirme. Cine este (dar este cu adevărat!) „tânăra fată" iubită în 1908? Cine este „fiinţa pe care o iubeşte mai mult" şi care îl părăseşte în 1914? Cine este „amorul nefericit" din 1918? Câte obscure întâmplări se ascund în aceste intervale? Ce nemărturisite speranţe sau deziluzii rămân sub această tăcere?

Corespondenţa nu răspunde. Dacă sunt pe undeva scrisori ce poartă dezlegarea tainei, ele nu vor fi publicate probabil decât foarte târziu, sau poate niciodată.

IV

Deşi scrisorile lui Marcel Proust către mama sa, presupunând că ele mai există, n-au fost încă date publicităţii, prezenţa ei în corespondenţă este dominantă. E una din figurile luminoase, consolatoare, ale acestui imens roman întunecat, pe care îl scrie Proust cu fiecare nouă scrisoare. Multă vreme după moarte, ea continuă să fie pentru fiul ei un exemplu, un îndemn, uneori o mustrare şi totdeauna o mare iubire.

---

[1] *Autour de soixante lettres*, p. 68.
[2] *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 220.
[3] *Corr. Gén.*, vol. V, p. 57.

«*Quelquefois ma mère passait sa main sur mon front en me disant:*

— Alors, les petits garçons ne racontent plus à leur maman les chagrins qu'ils ont?»[1].

Niciodată această mână maternă nu s-a depărtat de fruntea fiului. Niciodată el n-a încetat să fie şi să aibă conştiinţa de a fi «*son petit garçon*».

Există în literatura franceză o mamă de neuitat: a lui Jules Renard. Atâta ură, atâta rece duşmănie, o atât de implacabilă aversiune, poate că n-a fost vreodată fiu în lume, capabil să aibă faţă de mama lui. Paginile din jurnalul lui Renard privitoare la această bătrână sunt fără exemplu. Nu este exagerat să le considerăm un document omenesc unic.

În sens opus, mama lui Marcel Proust e destinată să lase în literatură o la fel de puternică amintire. Toată opera fiului ei o cheamă, o evocă şi o păstrează. Iar de-a lungul întregii lui corespondenţe, ca o suferinţă mereu vie, dincolo de atâtea lucruri care vin, pleacă şi se uită, rămâne mereu amintirea ei.

Proust avea 14 ani, când pe un formular de anchetă întreprinsă în şcoli – era pe atunci elev la liceul Condorcet – întrebat care ar fi pentru el cea mai mare durere în viaţă, a răspuns simplu: «*être séparé de maman*».

---

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Vol. I, p. 100.

La 14 ani, vârstă ingrată, confuză, vârsta evaziunilor de acasă, a despărţirilor de părinţi, vârsta la care adolescenţa se închide în ea însăşi, impenetrabilă, ostilă, cu gesturi de cinism precoce, cu atitudini puerile de revoltă, e foarte greu de dat un asemenea răspuns. Cine, în acea clasă de „băieţi teribili” de la liceul Condorcet, ar fi îndrăznit să vorbească, fără teamă de ridicul, cu atâta simplicitate şi cu atâta gravă iubire, despre mama lui? Ca şi cum ar fi privit în acea clipă în depărtarea anilor, ca şi cum ar fi simţit de atunci intolerabila lovitură de mai târziu, el rezuma în trei cuvinte o durere, pe care îi era dat să o spună cândva pe zeci şi sute de pagini: «*être séparé de maman*».

Pentru cititorul operei lui Proust, mama scriitorului a devenit de mult o figură familiară. Atâtea din cele mai frumoase pagini ale romanului îi sunt consacrate: Este, împreună cu portretul exemplar al bunicăi, singura apariţie peste care nu coboară de-a lungul întregii opere nici o umbră. Este singura fiinţă faţă de care ironia clar-văzătoare a romancierului cedează. Glasul ei, felul ei de vorbă, gesturile, rochiile, lecturile ei preferate, atitudinea ei în lume, rarele ei severităţi de mamă, ţinuta ei puţin ştearsă, puţin timidă de soţie, totul este evocat cu o pietate, cu o tandreţe, cu o nevoie de a o revedea şi păstra, care dau paginilor pe unde trece pasul ei, «le bruit léger de sa robe», o vibraţie particulară.

Băiatul nervos şi sensibil, care o aştepta în fiecare seară în odaia lui de la Combray, alarmat că ar putea să nu vină, îngrozit că ar putea să plece prea devreme, nu s-a schimbat niciodată şi, în plină maturitate, într-o viaţă tragică, împărţită între atâtea drame, continuă s-o aştepte şi s-o caute. În această aşteptare şi-a scris poate întreaga lui operă.

Corespondenţa ne lasă în câteva locuri să întrezărim viaţa lui Marcel Proust, înainte de moartea mamei. Lecturi comune, proiecte de lucru împărtăşite, o mare apropiere, o mare înţelegere...

Iată o frază dintr-o scrisoare către contesa de Noailles:

„Mama vine lângă patul meu să mă vadă, îi spun că mă gândesc la un studiu despre Sainte Beuve, i-l supun, i-l dezvolt”[1].

Altă frază, dintr-o scrisoare către Robert Dreyfus:

„Eu... nu sunt prea nenorocit în momentul acesta. Pot să lucrez puţin... şi duc o viaţă foarte dulce de repaos, de lectură şi de studioasă intimitate cu mama”[2].

Foarte instruită, foarte sensibilă şi în acelaşi timp foarte ordonată, d-na Proust a fost pentru fiul ei o tovarăşă de lectură, o confidentă de planuri literare, o secretară afectuoasă şi vigilentă. În viaţa lui de reverie, de lene, de frivolitate mondenă, ea aducea chemarea la ordine, mustrarea pentru timpul pierdut, îndemnul la lucru.

Când Proust renunţă să scrie studiul său despre Ruskin, la care se gândea de câtva timp şi despre care îi vorbise mamei sale, ea îl obligă să-l termine şi să-l publice[3]. Toată silinţa ei este să-l sustragă de la melancolie, să-l împiedice a renunţa la muncă, să-l stimuleze la rezistenţă. Fără ea, i se pare că fiul ei se va lăsa copleşit de boală, destrămat de lene, dezarmat cu desăvârşire în viaţă.

---

[1] *Corr. Gén.*, Vol. II, p. 45.

[2] *Corr. Gén.*, Vol. IV, p. 197.

[3] *Corr. Gén.*, Vol. VI, p. 37.

Şi când moare, în septemvrie 1905, deşi îl lasă bărbat în vârstă de 34 de ani, are sentimentul că părăseşte un copil.

Ea e în agonie, când Marcel Proust îi scrie Doamnei Strauss:

„Am dorit totdeauna să nu mor decât după ea, pentru ca să nu aibă durerea de a mă pierde. Dar nu ştiu dacă neliniştea în care se află, gândindu-se că poate ne Va părăsi, că mă va lăsa atât de puţin capabil de a fi singur în viaţă... nu o torturează şi mai mult”[1].

Într-un moment în care s-ar părea că mai e o ultimă speranţă de scăpare, îi scrie lui Robert de Montesquiou:

„Nu o cunoaşteţi pe mama. Extrema ei modestie ascunde, pentru aproape toată lumea, extrema ei superioritate... Cât despre sacrificiul neîntrerupt care a fost viaţa ei, e lucrul cel mai mişcător din lume. Ea mă ştie atât de incapabil de a trăi fără ea, atât de dezarmat în faţa vieţii, încât, dacă a avut, cum mă tem şi mă îngrozesc, sentimentul că ne va părăsi pentru totdeauna, a suferit desigur minute atroce, pe care nu le pot imagina fără un oribil supliciu”[2].

Moartea ei răspunde în scrisorile lui Proust cu un strigăt de durere, de câteva ori repetat. Totul se prăbuşeşte, totul se termină.

---

[1] *Corr. Gén.*, Vol. VI, p. 39.

[2] *Corr. Gén.*, Vol. I, p. 161.

„Moare la cinzeci şi şase de ani şi pare de treizeci de când boala a slăbit-o şi i-a redat tinereţea... Ea duce viaţa mea cu ea... Astăzi o mai am aici, moartă, dar primind încă tandreţa mea. Şi pe urmă nu o voi mai avea niciodată”[1].

„Îţi poţi închipui în ce sfâşiere mă aflu, d-ta care m-ai văzut cu urechea şi inima mereu aţintite spre odaia mamei, unde mă întorceam mereu sub toate pretextele ca s-o sărut, şi unde acum am văzut-o moarta, fericit încă de a o fi putut săruta şi aşa. Şi acum odaia e goală, şi inima mea, şi viaţa”[2].

„Viaţa mea şi-a pierdut de aici încolo, singurul ei ţel, singura ei bucurie, singura ei dragoste, singura ei consolare. Am pierdut fiinţa a cărei neîncetată vigilenţă îmi aduna în pace, în tandreţe singura miere a vieţii mele, pe care încă o gust uneori cu oroare în această tăcere, pe care ea o ştia face să domnească atât de adâncă, toată ziua, în jurul somnului meu şi pe care obişnuinţa servitorilor instruiţi de ea, o face încă să supravieţuiască, inertă, activităţii ei sfârşite. Am fost încercat de toate durerile, am pierdut-o, am văzut-o suferind, cred că şi-a dat seama că mă părăseşte, că nu-mi poate spune anumite lucruri, care poate că era înspăimântător pentru ea să le tacă, am sentimentul că prin proasta mea sănătate am fost durerea şi grija vieţii ei... Un singur lucru mi-a fost cruţat. N-am avut chinul de a muri înaintea ei şi de a simţi oroarea care ar fi fost pentru ea acest lucru. Dar a mă părăsi pentru eternitate, simţindu-mă atât de puţin capabil a lupta în viaţă, a fost desigur pentru ea un foarte mare supliciu. Cred că a înţeles înţelepciunea părinţilor, care, înainte de a muri, îşi ucid copiii mici. Cum spune sora care o îngrijea, eu aveam mereu pentru ea, vârsta de patru ani"[1].

---

[1] *Corr. Gén.,* Vol. II, p. 107.

[2] *Corr. Gén.,* Vol. V, p. 177.

Multă vreme, amintirea mamei moarte rămâne în scrisori cu aceeaşi acuitate a primelor accente de durere. Sunt obiecte, cuvinte şi gesturi care îi păstrează încă prezenţa şi în care fiul ei o caută cu un amestec de consolare şi de suferinţă mereu reînnoită.

„Am intrat în unele odăi din apartamentul nostru, unde din întâmplare nu fusesem încă şi am explorat părţi necunoscute ale durerii mele, care creşte la nesfârşit, pe măsură ce înaintez. Este o bucată de parchet aproape de odaia mamei, pe care nu poţi călca fără să nu scârţâie şi mama când auzea, îmi făcea cu gura un mic semn care parcă spunea: «Vino să mă săruţi». Când mă gândesc că va trebui să părăsesc aceste locuri care nu sunt atât de triste decât pentru că au fost atât de fericite şi care fac parte din inima mea..."[2].

Trecerea anilor va calma desigur această desnădejde. Marcel Proust o ştie prea bine – el care mai târziu avea să scrie pagini unice despre treptele uitării, despre zonele progresive ale uitării, despre cicatrizarea marilor suferinţe[3]. El nu consimte totuşi să accepte nici uitarea, nici despărţirea. Va încerca să păstreze mereu lângă el pe această mamă, pe care moartea i-o răpeşte, va încerca să o lege de mici lucruri familiare, de decorul casei, de obişnuinţele zilnice, de gesturile pentru totdeauna oprite, în care suflarea ei perzistă. Silit să părăsească apartamentul din Rue de Courcelles, va căuta o nouă locuinţă, în care să poată însă avea sentimentul că mama lui moartă îl urmează.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. I, p. 162-163.

[2] *Corr. Gén.*, vol. II, p. 108.

[3] «... la permanence et la durée ne sont promises à rien, pas même à la douleur». (*Jeunes filles en fleur*, vol. II, p. 45).

„Până la urmă, nu m-am putut decide să mă duc să trăiesc într-o casă pe care Mama n-ar fi cunoscut-o şi, anul acesta, ca o tranziţie, am subînchiriat un apartament în casa noastră din Bulevardul Haussmann, unde adesea am venit cu Mama să cinez şi unde împreună l-am văzut pe bătrânul meu unchi, murind în odaia pe care o voi ocupa”[1].

„Este un apartament foarte urât... pe care l-am luat pentru că, din câte am găsit, e singurul pe care mama îl cunoştea şi de vreme ce am avut sfâşierea de a părăsi casa din Rue de Courcelles, care prea era scumpă, nu am curajul să intru într-un apartament în care aş fi simţit că ochii ei niciodată n-au văzut nimic, că ea n-a putut să-l cunoască şi să aibă o părere despre el. Noul apartament este încă prea scump şi nu cred că voi rămânea... dar va fi fost o tranziţie între ceea ce este pentru mine un adevărat şi scump cimitir, casa din Rue de Courcelles... şi necunoscutul, lucrurile cu totul străine”[2].

Anii trec. Iubiri şi dezastre, aşteptări şi deziluzii, o covârşitoare muncă, o boală teribilă, războiul, celebritatea, agonia, nimic nu îndepărtează chipul mamei («*penché sur ma fatigue*», cum scrie undeva[3], nimic nu stinge durerea de a o fi pierdut.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 62.

[2] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 114.

[3] *Sodome et Gomorrhe*, II, vol. I, p. 177.

Târziu, unui prieten, căruia şi lui i-a murit mama, îi trimite aceste cuvinte simple, pe care şi opera şi corespondenţa sa le confirmă: «*Je connais ton malheur, c'est le mien. Je sais qu'il dure toute la vie*»[1].

Moartea mamei sale rupe viaţa lui Marcel Proust în două. Reîntoarcerea este grea şi fără nădejde. Nimeni nu-l mai poate ajuta să suporte crizele, singurătatea, insomniile. Nimic nu mai dă sens acestei existenţe chinuite. Relaţiile mondene, întreţinute cu funeste sacrificii fizice, nu pot decât agrava sentimentul lui de inutilitate.

Încă înainte de a-şi fi pierdut mama, Marcel Proust, trecut de 30 de ani, e obligat să încheie tragicele socoteli ale vieţii lui de până atunci.

„Voi continua oare să duc până la moarte o viaţă pe care nici bolnavii foarte grav bolnavi nu o duc, lipsit de tot, de lumina zilei, de aer, de orice muncă, de orice plăcere, într-un cuvânt de toată viaţa? Sau voi găsi în sfârşit un mijloc de a schimba? Nu mai pot amâna răspunsul, căci nu mi se trece numai tinereţea, ci viaţa toată...”[2].

Răspunsul poate fi cu atât mai puţin amânat acum, când moartea mamei îi retrage lui Proust ultimul sprijin, singura consolare. Ceva trebuie să se schimbe. Ceva trebuie găsit, care să-i redea puterea de a trăi, justificarea de a trăi. Acest „ceva” este opera pe care începe să o scrie.

În mod vag, la această operă el se gândise totdeauna. Avea conştiinţa că o poartă cu el şi că într-o zi o va realiza[1] – dar era un proiect fără termen. Din lene, din oboseală, din teama de a se angaja pe un drum definitiv, din ezitarea de a primi anumite grave răspunderi, amâna mereu pe altă dată începerea lucrului. Tot ce publicase până atunci nu constituia decât o activitate risipită de amator. Cronici, mici studii, articole ocazionale, unele conţinând fragmente remarcabile, dar care abia mai târziu îşi vor căpăta sensul lor adânc, sub lumina operei ulterioare, – totul era interesant, nimic nu era decisiv. Un om de gust, un om sensibil, care, din când în când, notează impresii de lectură, de artă, de observaţie socială: tipică activitate literară de diletant.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 30.
[2] *Corr. Gén.*, vol. V, p. 165.

Opera la care meditează de multă vreme, dar de care nu are curajul să se apropie, este cu desăvârşire altceva: ea nu poate fi scrisă decât printr-un efort continuu, printr-un sacrificiu total, printr-o schimbare radicală de viaţă. În faţa ei, Marcel Proust a ezitat mulţi ani, ca în faţa unei plecări fără întoarcere. Moartea mamei l-a obligat să se decidă. Poate că fără această nenorocire, opera lui Marcel Proust n-ar fi fost niciodată scrisă.

Sunt multe motive, unele vizibile, altele secrete, care explică pentru ce această operă a trebuit să aştepte atât de mult momentul în care va fi începută şi arată de ce acest moment este în strânsă legătură cu moartea mamei.

Pentru Marcel Proust, a începe să lucreze trebuie să fi fost în primul rând un act de pietate faţă de amintirea ei. E ca şi cum ar voi să-i trimeată dincolo de mormânt, asigurarea că va fi ascultător, că nu se va lăsa răpus de disperare şi că va munci. Dorinţa cea mai vie a Doamnei Proust fusese să-l vadă pe fiul ei mai mic, părăsind viaţa de frivolitate şi melancolie, pe care o dusese până atunci, prea debil şi prea visător într-o familie cu tradiţii burgheze de carieră, şi dedicându-se unei munci organizate. Această dorinţă, fiul ei vrea să i-o îndeplinească.

---

[1] «...réaliser l'oeuvre que je portais peut-être en moi». (*Jeunes filles*, vol. III, p.63).

Când în 1906 apare un volum de John Ruskin, tradus, adnotat şi prefaţat de Marcel Proust, primul lui gând este pentru bucuria ce i-ar fi procurat această carte, mamei.

„Dar în sfârşit, sentimentului meu atroce de a o fi făcut atât de mult să sufere... i se adaugă acum sentimentul de a face ceva bun, care ei i-ar fi făcut plăcere”[1].

Când un prieten – Robert Dreyfus – are nu ştiu ce succes de publicistică, el se grăbeşte să-l felicite în felul cel mai copilăros şi mai emoţionant.

„Bietul meu Robert, ştiu bine că lucrurile acestea nu sunt fericirea, dar ele permit să-ţi spui că ai făcut o bucurie mamei tale, ceea ce este forma de fericire, pe care aş fi dorit-o mai mult”[2].

Rândurile acestea sunt din 1909. Au trecut patru ani de la moartea doamnei Proust. Totuşi „a face o bucurie mamei” a rămas pentru el un ideal neschimbat. Acestui ideal i se dărueşte, dăruindu-se propriei lui opere.

Mai e un lucru care explică poate de ce Proust începe a-şi scrie romanul îndată după moartea mamei:

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 202.

[2] *Ibid., p. 246.*

e nevoia de a o revedea, nevoia de a continua să trăiască mai departe în intimitatea ei. Să nu uităm că primul volum din *Du coté de chez Swann* este plin de prezenţa ei şi că cele mai multe pagini, cele mai vibrante pagini ale acestui volum îi sunt închinate. E un refuz pe care fiul ei îl adresează morţii, e un obstacol pe care îl ridică în faţa uitării, e un protest împotriva despărţirii. El nu vrea să se despartă. Tot aşa cum în apartamentul din Rue de Courcelles, iar mai târziu în cel din Boulevard Haussmann, încerca să păstreze şi să regăsească fiinţa ei între obiecte şi obişnuinţe de familie, încearcă acum să o regăsească şi să o reconstitue în vechi amintiri din copilărie, pe care le înviază, pe măsură ce le scrie.

Atât de departe merge refuzul său de a accepta moartea, încât în romanul pe care îl scrie, mama lui nu va muri niciodată. Poate din superstiţie, poate din teama de a o vedea murind a doua oară, poate în sfârşit din dorinţa de a o crede mereu în viaţă, romancierul îl va cruţa pe fiu de această nouă pierdere.

Totuşi agonia mamei a fost un lucru prea grav, prea atroce, pentru ca „în căutarea timpului pierdut" Marcel Proust să nu se oprească în faţa ei şi să nu o revadă. Această agonie o va reconstitui în roman, dar o va trece asupra altui personaj. Printr-o adevărată „substituire de persoană", bunica va muri în locul mamei. Agonia aceasta, care e de altfel unul din episoadele sortite să devină clasice, reface în totul agonia descrisă în scrisorile din 1905, cu deosebirea că romancierul o atribue bunicăi, ca şi cum ar încerca să deplaseze o durere care, fixată în acelaşi punct, doare prea mult.

«*C'est ainsi qu'elle est pârtie pour Evian dans un état d'urémie que tout le monde ignorait*», scrie Marcel Proust despre mama sa, în preziua morţii ei[1].

«*Votre grand'mere est perdue. C'est une attaque provoquée par l'uremie*», constată medicul în roman[2].

Dar nu numai boala, ci toate fazele ei, toate simptomele, până la cele mai particulare detalii, sunt identice: paloarea, albumina, expresia ochilor, convulsiunile, afazia.

Iar masca mortuară a mamei, aşa cum fiul ei o desenează într-o scrisoare către contesa de Noailles, nu e decât masca mortuară a bunicăi, aşa cum o va desena câţiva ani mai târziu romancierul, într-o pagină de neuitat[3].

«*Quelques heures plus tard, Françoise put une dernière fois et sans faire souffrir, peigner ces beaux cheveux qui grisonnaient seulement et jusqu'ici avaient semblé être moins âgés qu'elle. Mais maintenent au contraire, ils étaient seuls à imposer la couronne de la vieilleuse sur le visage redevenu jeune d'où avaient disparu les rides, les contractions, les empâtements, les tensions, les fléchissements, que, depuis tant d'années, lui avaient ajoutés la souffrance. Comme au temps lointain où ses parents lui avaient choisi un époux, elle avait les traits délicatement tracés par la pureté et la soummission,*

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 78.

[2] *Le côté de Guermantes*, II, p. 11.

[3] Cele două texte merită a fi alăturate.
«*Elle meurt a cinquante-six ans, en paraissant trente, depuis que la maladie l'avait maigrie, et surtout depuis que la mort lui a rendu sa jeunesse d'avant ses chagrins, elle n'avait pas un cheveu blanc*». (*Corr. Gén.*, vol. II, p. 116).

les joues brillantes d'une chaste espérance, d'un rêve de bonheur, même d'une innocente gaité, que les années avaient peu à peu detruits. La vie en se retirant venait d'emporter les desillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les livres de ma grand'mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du, moyen-âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille». (*Le côté de Guermantes*, II, p. 34).

Confruntarea acestor texte e interesantă şi din alt punct de vedere. Ea arată în ce mod, un fapt adevărat, trecând din viaţă în literatură, îşi schimbă anumite elemente, se amplifică. Dar acest aspect al chestiunii e prea instructiv, pentru a fi tratat incidental.

În legătură cu moartea doamnei Proust şi cu influenţa decisivă pe care acest fapt a avut-o asupra vieţii şi operei fiului ei, mai e de făcut o ultimă remarcă.

Nu e nevoie de speculaţiuni psihanalitice, pentru a observa că niciodată Proust n-ar fi scris: *A la recherche du temps perdu*, în timpul vieţii mamei sale. Un sentiment de pudoare filială l-ar fi împiedicat.

Vom discuta într-un capitol special problemele de morală care se pun în raport cu această operă. Proust însuşi le-a formulat adesea, în numeroase scrisori, cu o anxietate ce pornea desigur dintr-un foarte grav examen de conştiinţă. Opera sa e departe de a fi frivolă; ea e străbătută de un sentiment tragic al vieţii, care dă gravitate lucrurilor. Totuşi, şi mai ales în momentul în care începea să-l scrie, temele romanului său erau riscate. Proust ataca zone de psihologie şi moravuri, pe care literatura până atunci nu îndrăznise să le abordeze decât prin aluzie. încercarea sa literară putea fi o primejdioasă aventură.

Ei bine, e absolut sigur că în această aventură, fiul ascultător, timid, timorat al doamnei Proust, nu s-ar fi angajat niciodată, câtă vreme această mamă admirabilă, care reprezenta pentru el un ideal de nobleţă şi de puritate, ar fi fost de faţă. Pentru a-şi scrie opera, Proust era gata – şi corespondenţa lui ne-o dovedeşte – să înfrunte orice scandal, orice sancţiuni. Un singur lucru n-ar fi putut înfrunta: privirea rănită a mamei sale. Numai în momentul în care această privire s-a stins pentru totdeauna, numai în momentul în care tăcuta presiune morală care, odată cu o imensă dragoste, îl copleşea, s-a desprins de el, monumentala operă pe care o purtase ani de zile în tăcere, ca pe un secret, a putut în sfârşit să se realizeze.

O dramă obscură făcea ca moartea acestei mame, iubită cu atâta deznădejde, să fie pentru Marcel Proust şi o rană în veci nevindecabilă, dar şi o inconştientă eliberare.

Scriitorul rămânea singur în faţa operei lui.

V

Opera lui Marcel Proust a fost scrisă în condiţiuni unice de dificultate. O dublă rezistenţă trebuia să fie învinsă pentru a fi dus la bun sfârşit imensul roman început.

Era, în primul rând, primejdia mereu iminentă a morţii, care putea întrerupe de la o zi la alta munca întreprinsă; şi era,, în al doilea rând, o rezistenţă de ordin artistic, rezistenţa pe care o opunea materialul vast şi deocamdată inform, ce urma să fie organizat într-o operă de structură cu totul nouă.

În momentul în care începea să scrie, Proust era un muribund – iar acest muribund avea curajul să se angajeze pe un drum fără sfârşit.

„...trăisem în lene, în destrămarea plăcerilor, în boală, în îngrijiri, în manii: şi îmi începeam opera în ajun de a muri, fără să cunosc nimic din meseria mea".[1]

Într-adevăr, nu cele câteva game şi arpegii de diletant, scrise şi publicate până atunci, puteau să-i servească drept criteriu în noua lui operă. Problemele de tehnică pe care le ridica această operă depăşeau în mod absolut toate exerciţiile de pastişe, de cronică fantezistă şi de critică literară, cu care se ocupase până atunci, oricât de frumoase ar fi fost calităţile lor. Răspunderile pe care şi le lua Marcel Proust erau atât de mari, încât a construi o astfel de operă nu putea echivala cu simplul fapt de a scrie o carte, ci devenea un eveniment capital, ca un hotar între două vieţi.

„...trebuia să-şi prepare cartea minuţios, cu perpetue regrupări de forţe, ca pentru o ofensivă, să o suporte ca pe o oboseală, s-o accepte ca pe o reguli, să o ridice ca pe o biserică, să o urmeze ca pe un regim, să o învingă ca pe un obstacol, să o cucerească ca pe o prietenie, să o supra-alimenteze ca pe un copil, să o creeze ca pe o lume...".[2]

---

[1] *Le Temps retrouvé*, vol. II, p. 252.

[2] *Ibid*, p. 239-240.

Toată viaţa lui de aici încolo este în funcţie de opera pe care o pregăteşte. Iubiri, prietenii, sănătate, avere, relaţii sociale, – totul e subordonat operei sale, totul alimentează această operă, care creşte şi se amplifică mereu cu fiecare nou eveniment, cu fiecare nou dezastru.

Viaţa lui Marcel Proust e organizată exclusiv pentru a face posibilă munca lui, pentru a o salva şi menţine împotriva soartei, împotriva morţii.

„La mine, forţele scriitorului nu erau la înălţimea exigenţelor egoiste ale operei...

...Şi eram copleşit de a impune existenţei mele agonizante, oboselile supraomeneşti ale vieţii[1].

Aveam cu totul altceva de scris, decât cuvintele de rămas bun ale unui muribund către soţia sa, ceva mai lung şi adresându-se la mai mult de o singuri persoană. Lung de scris. Cel mult puteam încerca să dorm ziua. De lucrat, nu puteam să lucrez decât noaptea. Dar îmi trebuiau multe nopţi, poate o sută, poate o mie. Şi trebuia să trăiesc în spaima de a nu şti dacă Stăpânul soartei mele... dimineaţa când îmi voi întrerupe povestirea, va binevoi să-mi amâne condamnarea la moarte şi-mi va permite să scriu urmarea, în seara următoare”.[2]

După ce ani de zile fugise de împlinirea marilor sale proiecte literare, amânându-le mereu fără termen, în clipa în care zguduit de moartea mamei sale[3], se decide, în sfârşit, a-şi consacra întreaga viaţă operei, al cărui „purtător" fusese până atunci, Marcel Proust se află în faţa a două sentimente contrarii: sentimentul că începe o lucrare de lungă durată şi, de altă parte, sentimentul că nici o întârziere nu mai e posibilă, că totul e o chestiune de zile, de ore, şi că, într-adevăr, opera pe care o începe nu e altceva decât „*un rendez-vous urgent, capital, cu el însuşi*".[1]

---

[1] *Ibid*, p. 253.

[2] *Ibid*, p. 254-255.

[3] «Les années heureuses sont les années perdues; on attend une souffrance pour travailler». Ibid, p. 68.

Corespondenţa lui Marcel Proust ne ajută să cunoaştem cu destulă preciziune momentul în care el a început şi momentul în care a terminat prima versiune a romanului său. Vorbim numai de prima versiune, pentru că pe cealaltă, pe cea definitivă, în forma în care ne-a fost transmisă nouă, nu a terminat-o decât exact în ziua în care moartea i-a rupt condeiul din mână: 18 noiemvrie 1922.

De fapt însă, în liniile lui mari, romanul a fost scris în decurs de cinci ani: de la 1906 la 1911. Prima grijă a lui Proust a fost să realizeze, fie şi în grabă, fie şi incomplet, proiectul de ansamblu al operei, pentru ca moartea să nu-l surprindă înainte de a fi schiţat, oricât de sumar, întreaga viziune arhitectonică a romanului[2].

Într-o scrisoare din 1906 către Robert de Montesquiou[3], apare, pentru întâia oară în corespondenţa lui Proust, o aluzie la opera pe care a început-o de curând. E interesant de observat că din chiar acel moment, romancierul pare fixat asupra temelor pe care le va trata. „Subiectul cărţii mele, atât de compus şi concentric”, spune el în această scrisoare din 1906, când nu se află decât în pragul începutului.

---

[1] *Ibid*, p. 176.

[2] «...Şi în asemenea cărţi mari sunt părţi care n-au avut decât timpul să fie schiţate şi care desigur nu vor fi niciodate terminate, din cauza amploarei planului arhitectului. Câte mari catedrale nu rămân neterminate!». Ibid, p. 240.

[3] *Corr. Gén.*, vol. I, p. 167.

Ar fi exagerat să presupunem că Marcel Proust pleca la drum cu întreaga economie a romanului, perfect desenată dinainte. Sunt probabil numeroase aluviuni, ce au venit să sporească în timpul lucrului, proiectul iniţial.

Mă întreb de exemplu dacă *Sodome et Gomorrhe* ocupa în primele proiecte locul covârşitor pe care avea să-l dobândească mai târziu în economia operei – şi îmi întemeiez această întrebare pe o scrisoare către Robert Dreyfus din Mai 1908[1]. În această scrisoare, Proust, revenind asupra unei convorbiri anterioare, în care îşi exprimase intenţia de a scrie un articol despre ceea ce Dreyfus numeşte „regiunile blestemate”, ne dă o informaţie foarte utilă şi pe care am impresia că biografii şi criticii săi n-au reţinut-o:

„Aveam intenţia să te întreb dacă articolul interzis ar fi la fel de inofensiv la „Mercure” sau în altă revistă, ca şi în volum. Dar între timp, proiectul meu se precizează. Va fi mai degrabă o nuvelă...”.

E legitim să presupunem că acest articol „interzis” din 1908, transformat în acelaşi an într-un „proiect de nuvelă”, nu e altceva decât germenele viitoarelor volume din *Sodome et Gomorrhe*, ulterior anexate probabil planului iniţial din 1906. Când un an mai târziu, în 1909, într-o altă scrisoare către Robert Dreyfus, Proust îi vorbeşte despre romanul la care lucrează (*«un roman que je suis en train de faire»*)[1], „proiectul de nuvelă” fusese desigur încorporat în proiectul de roman, ca un afluent primit într-un fluviu mai mare.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 234.

Corespondenţa, deşi ne pune la îndemână în mod indirect o sumă de elemente, prin care putem reconstitui procesul de creaţie proustian (elemente pe care le vom cerceta mai ales în capitolul despre „tehnică” şi în cel despre „chei”) nu ne face totuşi confesiuni directe despre construcţia progresivă a operei. Din timiditate, din orgoliu, din teamă, din discreţie, Proust nu-şi informează prietenii asupra lucrului său, care rămâne multă vreme pentru el un fapt de strictă intimitate. Abia după 1911, scrisorile sale devin din acest punct de vedere, documente interesante. Până atunci, nu găsim în ele decât vagi aluzii la opera pe care o pregăteşte în mare taină.

Cu d-na Straus e foarte bun prieten şi totuşi abia într-o scrisoare din 1908 – adică doi ani după ce-l începuse – îi vorbeşte pentru prima oară despre roman:

„În ceasurile mele mai puţin rele... am început să lucrez. E aşa de plictisitor să gândeşti atâtea lucruri şi să simţi că spiritul în care aceste lucruri se agită va pieri curând, fără ca nimeni să le cunoască”.[2]

În 1909, o mare parte a romanului e scrisă. N-am putea preciza cât anume, dar într-o scrisoare către un amic, aflăm că cel puţin 200 de pagini sunt puse la punct:

„..voi începe să lucrez, căci i-am citit lui Reynaldo începutul (două sute de pagini)... Simt că e de datoria mea să subordonez totul, obligației de a o termina".[1]

---

[1] *Ibid*, p. 246.

[2] *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 106.

E posibil ca încă în 1909, o primă versiune a romanului să fi fost gata – versiune foarte sumară, foarte concisă, terminată sub amenințarea morții, dar reluată apoi în răgazul celor doi ani următori:

„...căci am început și am terminat o întreagă carte. Din nefericire, plecarea la Cobourg mi-a întrerupt lucrul și abia acum îl voi reîncepe... Dar aș vrea să sfârșesc, să ajung la capăt. Dacă totul este scris, foarte multe lucruri sunt de refăcut".[2]

Aceste rânduri care afirmă că „*totul e scris*" sunt din 1909. E greu de știut în ce măsură ele reprezintă o informație exactă. E greu de știut care era stadiul adevărat al operei lui Proust, la acea dată.

Un an mai târziu, îi scria d-nei Gaston de Caillavet: „lucrez puțin, scriu un lung roman".[3]

În același timp, îi spunea lui Jean Louis Vaudoyer:

„De îndată ce mă voi simți mai bine, voi termina lungul roman la care lucrez".[4]

Același lucru îl repetă Doamnei Straus:

„Știți (v-am spus-o oare îndeajuns?) că termin o lungă lucrare".[5]

În sfârșit, în 1911, manuscrisul în prima lui versiune e gata, și Proust poate să vorbească despre el dând amănunte precise:

---

[1] Marcel Proust, *Lettres à Georges de Lauris*. «Revue de Paris», 15 juin 1938, p. 766.

[2] *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 116-117.

[3] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 123.

[4] *Ibid*, p. 39.

[5] *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 124.

„Romanul meu se compune din două volume de câte 700 pagini fiecare. „Poate că volumul al doilea nu va avea decât 600, dar nu vreau să-l întrerup pe cel dintâi exact la jumătate. Credeţi că o operă în două volume este executabilă de Fasquelle sau de altcineva? Sau va trebui să pun două titluri?”.[1]

Cele 1400 de pagini din 1911, vor deveni cu vremea, prin amplificări succesive, şi poate neaşteptate, cele 4116 pagini care formează astăzi ediţia integrală a romanului. Prima versiune a fost deci aproape triplată, căci revizuindu-şi manuscrisul şi mai ales lucrând intens în corecturi, Proust ţinea să precizeze şi să clarifice episoadele pe care la întâia redactare se mulţumise să le schiţeze.

Se poate urmări în scrisori minuţiozitatea cu care scriitorul îşi verifica fiecare amănunt. În domeniile cele mai diverse de cunoştinţă, el citeşte, întreabă, se documentează şi uneori depune un imens efort şi investeşte un timp nemăsurat (el care avea atât de puţin timp!), pentru a pune la punct un amănunt cu totul secundar:

„...mi-aş fi cruţat corespondenţele interminabile pe care le-am avut cu horticultori, croitori, astronomi, heraldişti, farmacişti, etc. şi care nu mi-au servit la nimic, ba poate le-a servit lor, căci ştiam puţin mai mult decât ei...”.[2]

Din nefericire, e puţin probabil ca toată această corespondenţă de documentare, să fi fost păstrată de destinatari. Totuşi, din scrisorile de care dispunem, se poate reconstitui modul în care Marcel Proust îşi alegea informatorii şi îi consulta în diverse chestiuni de specialitate.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 41.

[2] Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel* Proust, p.64.

Sunt celebre în *Du côté de chez Swann* paginile despre florile de la Tansonville şi admirabilul gard de măceş alb (*la haie d'aubépities*).[1]

N-am fi bănuit însă la lectura acestor pagini, cât de laborioasă a fost pregătirea lor, şi câte dificile probleme de horticultură a trebuit să soluţioneze autorul, până a ajuns la forma ultimă a acestui pasaj.

O scrisoare către Lucien Daudet ne dă în privinţa aceasta câteva precizuni edificatoare:

„Cât despre flori, am, te asigur, multe scrupule; astfel în prima versiune a măceşului alb (apărută în „Figaro"), se găsea pe acelaşi drum şi măceş roşu. Dar găsind în Flora lui Bonnier că măceşul roşu nu înfloreşte decât mai târziu, am îndreptat şi am pus în carte: „măceşul roşu ce putea fi văzut câteva săptămâni mai târziu etc.". În ce priveşte verbina şi heliotropul, e adevărat că Bonnier arată că prima înfloreşte din iunie până în octomvrie, iar cel de al doilea din iunie până în august! Dar cum în Bonnier e vorba de flori sălbatice, am crezut (şi horticultorul căruia i-am scris m-a asigurat) că într-o grădină... le pot face să înflorească chiar din mai, când măceşul alb este încă în floare. De vreme ce e imposibil, ce pot pune în loc? rozeta şi iasomia ar fi posibile, sau trebuie altele?”.[1]

---

[1] Echivalentul exact al cuvântului «aubépine» este un «păducel», dar cred că cineva care cunoaşte magnifica pagină a lui Proust despre flori, n-ar putea accepta o astfel de traducere, care trădează ceva mai esenţial decât sensul literar al fragmentului: îi trădează poezia şi culoarea.

D. Perpessicius a avut bună-voinţa să ne aducă aminte că şi d-sa, într-o împrejurare la fel de delicată, traducând un poem de Gourmont, a tradus «aubépine» prin «măceş» şi «rujă», soluţii pe care ni le-am fi însuşit, dacă în pasajul nostru nu s-ar afla alături de «aubépine» şi celelalte două plante: rouge (ruja) şi églantine (măceş). Am tradus prin urmare «aubépine» prin măceş alb şi «églantine» prin măceş roşu.

Dezbaterea nu se opreşte aici şi într-o nouă scrisoare, tot către Lucien Daudet, care între timp îi propusese câteva noi plante pentru grădina din Tansonville, Proust continuă să ezite şi să aleagă:

„Îţi mulţumesc pentru numele de flori, dar panselele... nu se potrivesc, pentru că sunt flori plate, largi şi fără parfum, iar mie mi-ar trebui ceva care să semene cu verbina. Poate mă voi opri, în lipsă de ceva mai bun, la zambile, care nu seamănă deloc cu verbina, dar cel puţin nu sunt largi şi plate. Mă tem însă că nu sunt o floare de răzor”.[2]

Cu aceeaşi pasiune pentru amănuntele exacte, Proust se informează asupra problemelor de modă feminină, de exemplu, şi când are nevoie să descrie o toaletă de doamnă, se adresează mai întâi unei prietene – fie d-na de Caillavet, fie d-na Straus – cerându-i explicaţii „tehnice”:

„...Oare mi-aţi putea da din întâmplare pentru cartea pe care o termin *câteva mici* amănunte şi explicaţii „croitoriceşti”? Iată, am nevoie de unele amănunte şi de cuvinte care îmi lipsesc...”.[3]

„Dar m-ar fi amuzat să vorbesc cu dumneavoastră despre ea. Şi asupra felului ei de a se îmbrăca, mi-aţi fi spus lucruri preţioase”.[4]

---

[1] Lucien Daudet, *op. cit.*, p. 70-71.

[2] *Ibid*, p. 7-74.

[3] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 124.

[4] *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 130.

Uneori informaţiile vestimentare pe care le cere nu sunt de ordin general, ci se referă la un anumit personaj, la un anumit moment, la o anumită toaletă, pe care vrea s-o reconstituie întocmai în roman:

„Ar trebui, d-ta care ai cunoscut-o de copil pe Principesa Mathilde, să-mi faci (să-mi descrii) o toaletă a ei, într-o după amiază de primăvară, aproape crinolină, cum purta ea, mov, poate o bonetă cu panglici şi cu violete, în sfârşit aşa cum trebuie că ai văzut-o”.[1]

Cititorul care va căuta în romanul lui Proust toaleta principesei Mathilde, despre care e vorba în scrisoare de mai sus, va observa că această toaletă este mai amănunţit descrisă în scrisoare, decât în roman. Proust n-a mai avut probabil timp să revadă pasajul şi deci să utilizeze precizările pe care le cerea.[2]

„Et le tout etait enveloppe dans une toilette tellement second empire que bien que Ia princesse la portât seulement sans doute par attachement aux mode” qu'elle avait aimées, elle semblait avoir eu l'intention de ne pas commettre une faute de couleur historique et de répondre â l'attente de ceux qui attendaient d'elle l'évocation d'une autre époque”. Jeunes Filles en fleurs, vol. I, p. 159.

Corespondenţa ne descrie uneori ezitările şi scrupulele autorului înainte de a lua o decizie în privinţa unui nume, a unui titlu sau a unui personaj. Cât de mult trebuie să fi căutat de exemplu Proust numele de *Guermantes,* care joacă un rol atât de complex în opera sa! În orice caz, nu se decide a-l întrebuinţa, decât după ce posedă toate lămuririle necesare – mai ales că „Guermantes" este numele unui castel stăpânit de familia François de Pâris:

---

[1] Lucien Daudet, *op. cit.*, p. 143.

[2] Pasajul merită totuşi transcris, pentru confruntare.

„Ştii d-ta – îl întreabă pe Georges de Lauris, într-o scrisoare din 1909 – dacă *Guermantes,* care trebuie să fi fost pe vremuri un nume de oameni, exista deja în familia Pâris sau, mai degrabă, pentru a vorbi un limbaj decent, dacă numele de conte sau marchiz de Guermantes era un titlu de rudă al familiei Pâris şi dacă s-a stins cu totul şi poate fi luat de un literat? Cunoşti alte nume frumoase de castele şi familii? Cum se numeşte proprietatea d-tale?".[1]

Nici după apariţia primelor volume, când deci numele de Guermantes nu numai că fusese definitiv stabilit de autor, dar intrase în conştiinţa cititorilor, ca unul din cele mai specifice elemente de poezie proustiană, nici atunci el nu încetează să întrebe şi să se documenteze:

„Îl vedeţi probabil adesea... pe vechiul meu încântător prieten François de Pâris. Încă nu mi-a trimis etimologia, deviza şi armele Guermanţilor, care mi-ar fi fost foarte utile".[2]

Un alt domeniu în care Proust adună material şi consultă pe specialişti, sunt chestiunile de etimologie. Nimeni n-ar putea spune ce extraordinar travaliu de documentare a fost necesar, pentru scrierea lungului discurs al lui Brichot (în *Sodome et*

---

[1] „*Revue de Paris*", 15 juin 1938, p. 767.

[2] E. de Clermont Tonnerre, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, p. 234.

Gomorrhe) despre etimologia denumirilor geografice din Normandia:

„Domnule, poate voi avea în viitor să vă cer un sfat în ce priveşte etimologiile. Am cerut acest sfat d-lui Dimier (pe care de altfel nu-l cunosc) şi care mi-a răspuns binevoitor, oferindu-mi să mă pună în legătură cu d. Longnon...

Sunt prea bolnav ca să-mi aduc aminte numele proprii, pe care le-am indicat d-lui Dimier. În schimb, mi-ar fi utilă o informaţie de istorie… Îmi amintesc că am citit pe vremuri... că o Montmorency, sau văduva unui Montmorency, şi-a terminat zilele ca stareţă de mănăstire. Nu cumva era născută Condé? Care era numele mănăstirii? Cred că lucrurile se petreceau pe vremea lui Richelieu. Dacă cunoaşteţi chestiunea, veţi fi amabil să-mi răspundeţi."[1]

Nu trebuie să se creadă că Proust se lăsa copleşit de cantitatea documentelor adunate. Când cerea cuiva o informaţie, o cerea într-un scop bine determinat şi cu conştiinţa foarte clară a rolului pe care un anumit amănunt trebuie să-l ocupe în opera lui. Asupra acestui lucru, va trebui probabil să revenim mai târziu, când vom discuta compoziţia romanului său, în lumina corespondenţei, – dar e locul să dăm aici un foarte sugestiv amănunt în legătură cu scrisoarea mai sus citată.

Informaţia despre d-na de Montmorency, Proust o cerea cu o intenţie foarte precisă:

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. III, p. 18.

„Îmi trebuie pentru a-i da ocazia d-nei de Villeparisis... să arate un portret de stareţă şă să-şi uluiască puţin vizitatorii”.[1]

Corespondentul său (d. Louis Martin-Chauffier), neavând cunoştinţă de faptul asupra căruia era consultat, îi oferi în schimb romancierului o altă anecdotă, în speranţa că-i va putea fi de folos, dar Proust o refuză şi explică, de ce nu e utilizabilă, în termeni ce aruncă o lumină preţioasă asupra metodei sale de lucru:

„...n-am fost în stare să-ţi mulţumesc pentru amuzanta d-tale Doamnă de Bassompierre. Nu vei fi supărat că nu mă servesc de ea şi că rămân tot la o Montmorency a mea, pe care, în lipsă de amănunt, o voi lăsa în vag. Trebuie înainte de orice să subordonez totul, să nu mă las antrenat de hazul unei anecdote şi să nu dau unui amănunt nici o linie mai mult decât trebuie să comporte în echilibrul ansamblului”.[2]

Nici o linie mai mult! Poate că principiul e prea riguros, mai ales pentru un scriitor care a fost învinuit de prolixitate şi a cărui operă e plină de paranteze, digresiuni şi reveniri, dar tocmai de aceea cuvântul trebuie reţinut. De nimic n-a fost mai preocupat Marcel Proust, decât de o strictă economie a materialului, pe care l-a ţinut mereu sub control. În preciziunea aproape maniacă pe care ţine s-o dea lucrurilor, în insistenţa cu care se documentează asupra lor, nu trebuie să vedem un romancier cu atenţia destrămată de prea multe obiective secundare, ci, dimpotrivă, un artist care având mereu înainte conştiinţa întregului, e obligat să verifice piesă cu piesă, materialul de care se foloseşte.

---

[1] *Ibid*, p. 299.

[2] *Ibid*, p. 300.

Suntem atât de familiarizaţi cu titlurile şi subtitlurile operei lui Proust, şi cu numele personajelor lui, încât ne vine greu să ne imaginăm că aceste nume şi titluri ar fi putut fi altele – şi că ele n-au fost de la început nişte denumiri naturale, irevocabile, de neînlocuit, ci că au fost rezultatul unei deliberări, al unei alegeri între mai multe soluţii.

Din păcate nu găsim în corespondenţă prea multe informaţii cu privire la diversele nume pe care Proust le-a dat eroilor săi, până a le fi fixat numele definitiv. Aflăm doar că baronul de Charlus se chema într-o primă versiune Monsieur de Fleurus sau de Guray.[1]

În schimb, putem cunoaşte din scrisori, toate proiectele de titluri pe care Proust le-a încercat pe rând, părăsindu-le pe urmă din felurite motive. Asupra alegerii titlurilor el consultă pe toţi prietenii, cerându-le sfatul. Jean Louis Vaudoyer, Louis de Robert, Lucien Daudet, Gaston Gallimard sunt rugaţi să-şi dea avizul fie asupra unui singur titlu, fie asupra unei întregi serii de titluri posibile:

„Ţi-ar plăcea ca titlu – îl întreabă pe Louis de Robert – *Jardins dans une tasse de the?* sau *L'âge des noms* pentru primul volum? Pentru al doilea, *L'âge*

---

[1] „La sfârşitul primului volum... veţi vedea un domn de Fleurus (sau de Guray, am schimbat de mai multe ori numele) de care a fost vag vorba ca amant presupus al doamnei Swann". *Lettres à la N.R.F.*, p. 103.

des mots. Pentru al treilea, *L'âge des choses*. Eu aş prefera *Charles Swann,* dar indicând că nu e vorba numai de Swann...".

„...Scumpe prietene, m-am gândit să-mi numesc primul volum *Le Printemps*. Dar continuu a nu înţelege de ce numele acelui drum de la Combray, care se numeşte *le côté de chez Swann,* cu realitatea ţărănească, cu adevărul local, nu are tot atâta poezie ca şi titlurile abstracte sau înflorite... Găseam titlul acesta foarte modest, real, cenuşiu, tern, ca o arătură din care se poate desprinde poezia".

„Dacă ai construi un titlu pentru mine, cât aş fi de fericit! Dar aş vrea un titlu cu totul simplu, cu totul cenuşiu. Titlul general este *A la Recherche du Temps perdu.* Ai avea vreo obiecţie ca primul volum din cele două (dacă Grasset admite să apară două volume într-un „étui") să se numească *Charles Swann?* Dar dacă fac un singur volum de 500 pagini, nu sunt pentru acest titlu, căci ultimul portret al lui Swann nu va intra şi atunci cartea nu va îndeplini promisiunile titlului. Ţi-ar plăcea *Avant que le jour soit levé*? (Mie nu.) A trebuit să renunţ la *Les intermittences du coeur* (titlu primitiv), la *Les Colombes poignardées,* la *A l'ombre des jeunes filles en fleurs,* titluri care de altfel vor fi capitole în volumul al treilea".[1]

Prin aceleaşi trepte de ezitări şi îndoieli, trece Proust mai târziu, când fixează titlurile volumelor ce nu intraseră în planul lui iniţial. *Sodome et Gomorrhe* îl sperie prin îndrăzneală. Poate de aceea, şi de asemeni pentru a nu crea confuzii, desprinde episodul final al Albertinei (care la început trebuia să se cheme *Sodome et Gomorrhe III* şi *Sodome et Gomorrhe IV*)[1] şi îl publică separat sub titluri distincte: *La Prisonnière* şi *Albertine disparue*. Într-un prim proiect, *Albertine disparue* trebuia să se cheme *La Fugitive*[2], dar Proust a trebuit să-l schimbe, pentru că în acelaşi timp apărea tot cu acest titlu, traducerea franceză a unei cărţi de Tagore[3].

---

[1] Citat de d-na de Clermont-Tonerre în *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, p 163-165.

Sper că cititorul va ierta toate aceste amănunte, care ar putea fi considerate ca fiind prea minuţioase sau chiar secundare, dar poate că nimic nu e secundar din ceea ce ne poate face să pătrundem în procesul de creaţie a unei opere. Corespondenţa lui Proust ne duce în camera obscură a romanului său, acolo unde, printr-o lentă şi secretă creştere, s-au clarificat strălucitele victorii de artă pe care le cunoaştem.

VI

Nu există chestiune ridicată de criticii săi, căreia Marcel Proust să nu-i fi răspuns cu anticipaţie, fie în chiar cuprinsul romanului, fie în corespondenţă. Proust este criticul cel mai pătrunzător al propriei sale opere.

Primele optzeci de pagini, cu care începe al doilea volum din *Le Temps retrouvé*, formează o adevărată introducere critică în universul proustian. Liniile directoare ale operei, concepţia ei spirituală, legile de psihologie pe care se sprijină, atitudinea scriitorului faţă de viaţă şi artă, metoda sa de lucru, tehnica sa de compoziţie şi stil, – în sfârşit, tot ce este implicat în mod natural într-o mare operă de artă, este formulat critic în aceste optzeci de pagini, care reprezintă oarecum un manifest, o prefaţă, o exegeză şi o pledoarie.

---

[1] *Lettres à la N.R.F.*, p. 136.
[2] *Ibid*, p. 225.
[3] *Ibid*, p. 235.

Corespondenţa aduce noi elemente pentru completarea acestui document. Ea îi dă scriitorului prilejul să ia personal atitudine faţă de problemele şi obiecţiunile critice provocate de opera sa. Ne-ar fi greu să le cercetăm pe toate (lucru ce s-ar putea eventual întreprinde într-un studiu despre ansamblul operei) şi, de aceea, ne vom mulţumi să luăm aici în cercetare numai trei grupuri principale de preocupări, în măsura în care ele se reflectează în corespondenţă.

E vorba de problemele de compoziţie şi tehnică literară, problemele de stil şi problemele de morală. Toate trei ocupă un loc dominant în critica proustiană.

Şi prin dimensiuni şi prin structură, opera lui Marcel Proust, contrazicea în momentul apariţiei, tipul curent de roman. Obişnuit cu distanţe mai scurte şi cu o compoziţie mai concisă, care să poată rezolva în trei, patru sau cinci sute de pagini o întreagă „acţiune”, cetitorul de la 1913, ba chiar şi cel de la 1922, nu putea primi decât cu nedumerire stufoasele tomuri din *A la Recherche du temps perdu*, care puneau în joc atâtea serii de personaje,, distribuite pe planuri atât de numeroase şi de divergente, încât totul părea dezorganizat, lipsit de axă centrală, pulverizat în episoade, digresiuni şi paranteze.

Autorul îşi dădea foarte bine seama cât de mult copleşitorul său manuscris contrazicea regulile şi prejudecăţile romanului. De aceea, nici nu întrebuinţează acest cuvânt decât cu ezitare, cu reticenţă:

„Romanul meu (?) se compune din aproape două volume de 700 de pagini fiecare...”.[1]

Semnul de întrebare din paranteză, arată îndoielile scriitorului. Acest semn revine în scrisori, ori de câte ori termenul de „roman” nu poate fi evitat.

„Romanul meu sau aşa-zisul meu roman”.[2] „Aş dori ca d. Grasset să publice... o lungă lucrare (hai, si spunem roman, căci e un fel de roman) pe care am terminat-o”.[3] „Nu ştiu dacă v-am spus că această carte este un roman. Cel puţin, tot de roman se depărtează mai puţin”.[4]

Pe cât era de scrupulos cu întrebuinţarea termenului de „roman”, care i se părea impropriu pentru opera sa şi pe care de altfel nici nu-l tipăreşte pe copertă, pe atât era de conştient de riguroasa compoziţie tehnică a acestei opere. Dacă ar fi tipărit-o pe toată dintr-odată, în 1913, poate că echilibrul şi ordinea ei ar fi fost de la început evidente. Dar piedeci de ordin material i-au impus o scindare cam arbitrară a lucrării, ceea ce a fost dintr-un punct de vedere un accident fericit, căci i-a dat răgazul să amplifice considerabil romanul, dar din alt punct de vedere a dat naştere la câteva grave erori de interpretare. Multă vreme, până la apariţia în sfârşit concludentă, dar târzie, a lui *Le Temps retrouvé*

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 41.

[2] *Ibid*, p. 57.

[3] *Lettres de Marcel Proust à René Blum*, etc., p. 29.

[4] *Ibid*, p. 44.

(1928), critica a crezut că are în faţa sa o lucrare lipsită de unitate şi mai ales lipsită de plan prestabilit.[1] Fără obiective precise de atins, fără un contur vizibil, fără limite interioare, opera lui Marcel Proust dădea impresia că poate continua indefinit, printr-o acumulare mereu repetată de noui episoade şi incidente – şi că numai moartea scriitorului va pune sfârşit unei opere care, prin ea însăşi, nu avea nici o raţiune să sfârşească vreodată.

Proust n-a încetat niciodată să afirme că opera sa are o severă construcţie arhitectonică şi să protesteze împotriva învinuirii de dezorganizare, ce i se aducea. Lui Paul Souday, care formulase şi el, printre cei dintâi, aceeaşi obiecţiune de lipsă de plan, îi scrie în numeroase rânduri, pentru a-l convinge de contrariu.

„Vreau totuşi... să vă asigur că nu e nevoie de moartea mea, cum binevoia să spună un critic, pentru ca să încetez a mai scrie *A la Recherche du temps perdu.* Lucrarea aceasta (al cărei titlu rău ales înşală puţin) este atât mai minuţios compusă (aş putea să vă dau numeroase probe), încât ultimul capitol al ultimului volum a fost scris imediat după primul capitol al primului volum. Tot restul a fost scris pe urmă, dar e foarte mult de atunci. Războiul m-a împiedicat să primesc corecturi; boala mă împiedică acum să le corectez. Fără de asta, de multă vreme critica n-ar mai fi avut să se ocupe de mine”.[2]

---

[1] Noi înşine, în primele noastre articole despre Marcel Proust, publicate acum 11 ani, în 1927, în foiletonul ziarului „Cuvântul”, exprimam aceeaşi greşită impresie, pe care documente ulterior date tiparului aveau s-o infirme în mod neîndoielnic. Dintre aceste documente, corespondenţa este cea mai elocventă.

[2] *Corr. Gén.*, vol. III, p. 72.

Scrisoarea aceasta este din 1919, prin urmare, după ce apăruse *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* şi când opera lui Proust căpăta o lărgime de spaţiu şi o precizare de planuri care ar fi putut oarecum indica o voinţă, fie şi nerealizată, de compoziţie ordonată. Cu atât mai mare trebuie să fi fost impresia de dezordine tehnică, şase ani înainte, în 1913 după apariţia lui *Du côté de chez Swann*, când romanul se întrerupea arbitrar, cu toate drumurile deschise şi cu nici unul clarificat.

Francis de Miomandre publica atunci într-o revistă belgiană («L'Art Moderne») un articol în care, în termenii cei mai elogioşi, nega cărţii lui Proust orice principiu de compoziţie. Totul i se părea „destrămat, cotidian, confuz”:

„N-a pus în acest *jurnal intim* nici un fel de ordine, nici o subordonare a unui element faţă de altul. Totul vine pe acelaşi plan...

Ce este *Du côté de chez Swann* în sine, din punct de vedere al materiei cărţii? Să fie oare un caiet de confidenţe?... Este un jurnal, un jurnal intim, în toată puterea cuvântului”.[1]

Aceleaşi lucruri, şi tot cu intenţia de a-l elogia, i le spunea lui Marcel Proust, prietenul său Louis de Robert, într-o scrisoare din acelaşi timp. Dar erau elogii pe care nu le putea primi şi care negau însăşi ideea sa de artă, contrariau întreaga sa cultură de scriitor, crescut la şcoala marilor clasici, cu idealul marilor construcţii echilibrate. Proust nu voia să accepte reputaţia de autor prolix şi minuţios, pierdut în amănunte, pe care critica încerca să o stabilească de la început şi pe care a menţinut-o multă vreme, spre dezolarea lui:

---

[1] Citat de d-na de Clermont-Tonerre. *Op. cit.*, p. 170-172.

„Îmi vorbeşti de arta mea minuţioasă, a amănuntului, a imperceptibilului, etc. Nu ştiu ceea ce reuşesc să fac, dar ştiu ceea ce vreau să fac; ori eu omit orice detaliu, orice fapt; nu mă leg decât de ceea ce mi se pare (după un simţ analog simţului porumbeilor călători..) că decide o lege generală...

...Este poate imperceptibil, pentru că este depărtat; este dificil de zărit, dar nu e deloc un amănunt minuţios”.[1]

Scrisoarea lui Louis de Robert i se pare „amabilă şi injustă” – lucru de care se va plânge cu o vizibilă iritare, ba chiar cu o nuanţă polemică, unui alt prieten:

„...mi-a scris o scrisoare amabilă şi injustă. El îmi spune: „d-ta notezi tot”. Dar nu, eu nu notez nimic. El notează. Niciodată, unul din personajele mele nu închide o fereastră, nu îşi spală mâinile, nu-şi îmbracă pardesiul, nu spune o formulă de prezentare. Dacă ar fi ceva nou în această carte, ar fi tocmai acest lucru”.[2]

Cât de mult a suferit Proust de persistenţa acestor opinii critice, pe care se silea să le combată, cu sentimentul că ele falsifică însăşi esenţa artei sale, cât de injustă i s-a părut reputaţia sa de psiholog al amănuntelor, privite la microscop, până la descompunere, se poate vedea din următorul pasaj, pe care l-a adăugat uneia din ultimele pagini ale romanului, ca un ultim protest, ca o ultimă încercare de a restabili adevărul:

„În curând, am putut arăta câteva schiţe. Nimeni n-a înţeles nimic din ele. Chiar cei care au fost favorabili felului meu de a percepe adevărurile... m-au felicitat că le-am descoperit la microscop", când eu mă servisem, dimpotrivă, de un telescop, pentru a vedea lucruri prea mici într-adevăr, dar pentru că erau lăsate la o mare distanţă şi erau fiecare o întreagă lume. Acolo unde eu căutam marile legi, lumea zicea că scotocesc amănunte".[1]

---

[1] *Ibid*, p. 165-166.

[2] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 260.

Dar e foarte greu de clintit o idee gata făcută, e foarte greu să sileşti pe cineva, care a luat o poziţie într-o chestiune anumită, să şi-o revizuiască în faţa probelor contrarii.

Asupra defectelor de tehnică, asupra lipsei de compoziţie, aproape toată critica proustiană era de acord. Marcel Proust intrase în conştiinţa literară a timpului său, cu o reputaţie general răspândită, de prolixitate:

„Văd că unii lectori îşi imaginează – se adresa Proust lui Paul Souday, fără să-l convingă poate – că eu scriu istoria vieţii mele, lăsându-mă la voia unor arbitrare şi fortuite asociaţii de idei.

---

[1] *Le Temps retrouvé*, vol. II, p. 251.

Comparaţia cu telescopul, Proust o întrebuinţează de asemenea în două scrisori către Camile Vettard şi Louis Martin-Chauffier, cu aceeaşi intenţie de a protesta împotriva aşa-ziselor „adevăruri microscopice" pe care le-ar studia în romanul său.

Citez câteva rânduri, care – în altă ordine de idei – ne arată în ce strânsă legătură sunt corespondenţa şi opera lui Proust, de vreme ce uneori putem găsi expresii, ba chiar fraze întregi, luate dintr-o scrisoare şi transcrise aproape textual în corpul romanului: „...imaginea (foarte imperfectă) care mi se pare cea mai bună... este poate aceea a unui telescop îndreptat asupra timpului, căci telescopul face să apară stele, ce sunt invizibile cu ochiul liber, iar eu am încercat... să fac să apară, în conştiinţă, fenomene inconştiente care, complet uitate, sunt uneori situate prea departe, în trecut". (*Corr. Gén.*, p. 114-115).

Compoziţia mea este învăluită şi cu atât mai puţin repede perceptibilă, cu cât se dezvoltă pe o scară largă...; dar pentru a vedea cât este ea de riguroasă, nu am decât să-mi aduc aminte o critică a d-voastră, neîntemeiată după părerea mea, în care dezaprobaţi anumite scene turburi şi inutile din *Swann.* Dacă cumva era vorba de o anumită scenă între două tinere fete[1]... ea era într-adevăr „inutilă" în primul volum. Dar amintirea ei este baza tomurilor IV şi V... Suprimând-o, n-aş fi schimbat mare lucru din primul volum, dar în schimb aş fi făcut să cadă, prin solidaritatea părţilor, două volume întregi, cărora această scenă le este piatra unghiulară..."[2]

Când Julien Benda publică şi el în „*Le Figaro*" un articol despre lipsa de compoziţie a romanului, reproş care – deşi nu cunoaştem articolul – trebuie să fi fost foarte sever, întrucât venea de la iubitorul de ordine şi măsură, ce scrisese „*Belphégor*", Proust protestează din nou, într-o scrisoare adresată unui prieten comun:

„... greşeala sa... este de a-şi imagina că eu scriu fără plan, mergând la nimereală, în timp ce eu nu am decât o singură grije, care este compoziţia. Dar pentru că am avut nefericirea să încep cartea mea cu «Eu» şi pentru că n-am mai putut s-o schimb, rămân „subiectiv" *in aeternum.* Dacă în loc de asta aş fi început„Roger Beauclerc ocupând un pavilion, etc.", aş fi fost clasat «obiectiv»".[3]

---

[1] Desigur scena dintre domnişoara Vinteuil şi prietena sa, din *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 231-137.

[2] *Corr. Gén.*, vol. III, p. 64-70.

[3] *Ibid*, p. 278.

Unul din primii critici care au înţeles cât e de complexă şi de sigură tehnica de romancier a lui Marcel Proust, a fost d. Benjamin Crémieux, care, după câteva prime ezitări, a afirmat cu fermitate sensul arhitectonic al operei[1]. Proust îi mulţumea călduros pentru acest lucru:

„Vă mulţumesc că asemuiţi cartea mea cu un oraş...

Se ignorează prea mult într-adevăr faptul că volumele mele sunt o construcţie, dar cu o deschidere de compas atât de largă, încât compoziţia lor riguroasă, pentru care am sacrificat totul, este greu de discernat. Nu se va putea nega acest lucru, decât atunci când ultima pagină din *Temps retrouvé* (scrisă înainte de restul cărţii), se va închide exact peste prima pagină din *Swann*".[2]

În privinţa aceasta, Proust nu se înşela. Toate afirmaţiile şi protestele sale erau inutile şi insuficiente. În artă, ca şi în drept, mărturisirile nu au totdeauna valoare probantă. Ceea ce spune un artist este mai puţin convingător şi esenţial decât ceea ce realizează. Până când întreaga operă n-a fost dată tiparului, până când marile linii de ansamblu nu s-au putut desprinde singure din cele 4000 de pagini de roman, până când perfecta lor unitate n-a izbutit să domine materialul la început inform, silinţa lui Proust de a-şi apăra şi impune viziunea sa de ordine şi echilibru era pe cât de îndârjită, pe atât de inutilă.

---

[1] A se vedea în privinţa aceasta capitolul V din cartea d-lui Crémieux: *Du côté de Marcel Proust*, p. 65-94.

[2] *Ibid*, p. 159.

Ar fi greu să se mai susţină astăzi că *A la recherche du temps perdu* este o operă haotică. Geografia ei e complexă, dar ordonată. Călătoria în lumea lui Proust este încă grea pentru începători, dar e clară şi organizată pentru cine cunoaşte drumurile. Aceste drumuri se adună şi se despart, se ramifică şi se fasciculizează după legile armonioase ce comandă pe o hartă, adunarea şi despărţirea fluviilor.

Problema arhitecturii proustiene este definitiv clarificată şi, în privinţa aceasta, corespondenţa ne-a dat documente admirabile asupra lucidităţii cu care romancierul şi-a stăpânit şi ţinut sub control întreaga lucrare.

Mai greu de revizuit şi mai persistente sunt prejudecăţile asupra stilului său. Marcel Proust are încă reputaţia de a fi un prozator confuz, greoi, pierdut într-o sintaxă arbitrară şi într-un vocabular abuziv, ornamental, prolix. Obiecţiile de grămătic iritat cu care Paul Souday întâmpina în 1913 apariţia lui *Du côté de chez Swann*, n-au fost nici până azi defintiv înlăturate.

Nu este în căderea cercetării de faţă, să studieze stilul lui Proust. O vom putea face cândva, într-un studiu consacrat romanului său, nu corespondenţei. Pentru moment ne interesează mai mult să arătăm ce atitudine ia Marcel Proust faţă de problemele de stil şi de limbă. Ele ocupă în scrisori un loc important şi, dacă n-ar fi decât acest lucru, şi încă reputaţia sa de prozator neglijent ar fi contrazisă de fapte.

Crescut în intimitatea marilor clasici, Marcel Proust are un cult pasionat al limbii franceze şi al secretelor ei. Se ştie că înainte de a se angaja în scrierea romanului, a publicat o serie de strălucite pastişe, în care a reconstituit, cu un dar excepţional de mimetism stilistic, pagini întregi de Saint-Simon, Balzac, Renan, Sainte-Beuve, etc. Pastişa lui Proust nu este un mod de expresie satirică. Nu elementul de parodie îl interesează (deşi humorul lui natural l-ar fi putut înclina într-acolo), ci mai mult mijlocul de a comunica direct cu spiritul şi cu expresia unui mare autor. El nu pastişează dinafară, utilizând mecanic anumite trăsături tipice, care prin simplă repetare duc la caricatură, ci încearcă în prealabil să pătrundă în intimitatea unei opere şi de acolo, din centrul ei, să-şi însuşească nu tiparele uşor de copiat, ci resorturile ascunse care fac să se mişte şi să trăiască întreaga operă.

„Tehnica” pastişelor sale este admirabil explicată într-o scrisoare, în care Proust arată cum l-a pastişat pe Renan, silindu-se să nu facă apel la expresiile lui familiare – ceea ce ar fi fost prea uşor şi prea mecanic – ci să dea unor cuvinte noi, sensul şi valoarea pe care le-ar fi dat-o Renan.[1]

„Mi-am potrivit metronomul meu interior, după ritmul său”, spune Proust în această scrisoare, definindu-şi astfel întreaga lui artă de pastişor.

Când cineva este în această măsură preocupat de stilul maeştrilor şi de secretele expresiei, e greu de crezut că va trata cu nepăsare sau cu neglijenţă propriul său stil.

Chestiunile de sintaxă şi de vocabular, Proust le urmăreşte cu un fel de grijă maniacă de corectitudine. El, care nu cruţă nici un elogiu când e vorba despre scrierile prietenilor săi, şi nu se sfieşte să le acorde cele mai copleşitoare laude, devine în schimb intransigent, ba chiar sâcâitor, asupra micilor dificultăţi de gramatică.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 229-230.

Lui Jacques Émile Blanche îi trimite o scrisoare specială, pentru a-i atrage atenţia asupra unei expresii incorecte dintr-un manuscris al său:

„Îmi aduc deodată aminte că am uitat să-ţi semnalez (ceea ce de altfel este din partea mea un purism exagerat) un *en* care nu este poate cu totul corect”.[1]

Chestiunea este de ordin prea strict gramatical, pentru ca să reproducem întreaga scrisoare, dar e de ajuns să spunem că Proust o discută minuţios, că citează în sprijinul lui pe Musset, pe Baudelaire, pe Hugo – şi că face un adevărat examen al funcţiunii pronumelui *en.*

Lui Robert Dreyfus îi explică într-un lung post-scriptum de ce o construcţie anumită cu *si-donc* nu poate fi acceptată:

„Nu am, se înţelege, nici o ostilitate împotriva cuvântului *donc*! Găsesc însă că aici, precedat de *si,* nu este prea franţuzeşte. Desigur *si-donc* e francez şi ar fi mai armonios. Dar greşeala (scuză-mă că insist asupra acestui fleac) constă în faptul că *donc* este o concluzie şi că fraza ta este, dimpotrivă, anunţarea unui lucru ce va urma...

Dar faptul că fraza ta începe cu acest *si,* care se referă la a doua jumătate, face ca *donc* să lovească întregul şi este ca un fel de *mais-donc*, ceea ce înseamnează două contradicţii. Iartă-mă".[1]

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. III, p. 126.

Asemenea observaţii mărunte de profesor de gramatică sunt numeroase în corespondenţa lui Proust, mai ales în scrisorile adresate prietenilor săi scriitori[2]. Un mare respect pentru puritatea limbii, îl face atent asupra tuturor chestiunilor de vocabular şi sintaxă[3], fără însă a face din aceste preocupări legea primă a scrisului său.

„Stilul pentru scriitor, ca şi pentru pictor este o chestiune nu de tehnică, ci de viziune", notează el într-un loc[4], restabilind astfel ierarhia justă între artă şi gramatică. E o distincţie pe care o face în termeni şi mai precişi, într-o scrisoare către J. E. Blanche:

„...greşelile de gramatică n-au întunecat desigur niciodată un stil frumos, dar e mai bine oricum să le evităm. În acest articol din „*Figaro*" unele greşeli fac ca frazele să fie obscure... În ce mă priveşte nu ţin nici o socoteală de lucrurile acestea în aprecierea unui stil şi după părerea mea, numai printr-o neînţelegere absolută... s-ar putea crede că puritatea de stil are vreun raport cu absenţa de greşeli. Absenţa de greşeli este o calitate pur subalternă, deloc estetică. Totuşi mi se pare mai elegant să se şteargă aceste pete neînsemnate".[5]

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 222-223.

[2] Vezi *Lettres à Georges de Lauris*, p. 764.

[3] Charlus spune undeva, fiind poate în această împrejurare purtătorul de cuvânt al autorului, – ceea ce i se întâmplă adesea: „Am onorat totdeauna pe cei ce apără gramatica sau logica. Cincizeci de ani mai târziu, îţi dai seama că ei ne-au scăpat de mari primejdii". *Le Temps Retrouvé*, vol. II, p. 140.

[4] *Ibid*, p. 48.

[5] *Corr. Gén.*, vol. III, p. 166.

Printr-un paradox, care nu este singurul în destinul literar al lui Marcel Proust, scriitorul acesta scrupulos, sever cu sine însuşi, pasionat de misterele limbii, urmărind în limbajul tuturor eroilor săi variaţiile de vocabular şi de accent, de la o provincie la alta, de la o categorie socială la alta, scriitorul acesta pentru care limba franceză, de la vorbirea ţărănească până la argoul parizian, este un miracol viu, reînnoit în scrisul său cu toată savoarea şi bogăţia lui infinită, a trebuit să suporte învinuirea de a fi un prozator confuz şi prolix. Sintaxa sa complexă, fraza ramificată, plină de propoziţiuni incidente, care copleşesc uneori suportul fragil al unui subiect despărţit de predicatul său, printr-o pagină de paranteze şi propoziţiuni relative, sintaxa aceasta părea la prima citire, dezordonată, monstruoasă şi în orice caz obositoare[1]. Există în orice cultură o poliţie gramaticală, exercitată cu intoleranţă de belferi, care sunt nişte meseriaşi foarte utili în treburile lor, dar îşi pierd cu totul capul, când păşesc în domeniul artei. Această poliţie nu putea să nu fie alarmată de fenomenul proustian, care zguduie atâtea vechi obişnuinţe. Limba franceză era în primejdie!

„Această idee că este o limbă franceză, existând în afară de scriitori, şi care trebuie protejată, este nemaipomenită. Fiecare scriitor e obligat să-şi formeze limba sa, după cum fiecare violonist e obligat să-şi formeze „*sunetul*” său. Şi între sunetul cutărui violonist mediocru şi sunetul (pentru aceeaşi notă) al lui Thibaut, există un infinit mic, care e o întreagă lume. Nu vreau să spun că-mi plac scriitorii originali, care scriu prost. Prefer – şi poate că e o slăbiciune – pe cei care scriu bine. Dar ei nu încep să scrie bine decât cu condiţia de a fi originali, de a-şi face ei înşişi limba lor. Corectitudinea, perfecţiunea stilului există, dar dincolo de originalitate, după ce a străbătut faptele, nu dincoace de ea. Singurul fel de a apăra limba, este să o ataci, da, doamnă Straus! Pentru că unitatea ei nu e făcută decât din contrarii neutralizate, dintr-o imobilitate aparentă, care ascunde o viaţă vertiginoasă şi perpetuă. Căci nu „rezişti", nu faci bună figură, faţă de scriitorii de altădată, decât cu condiţia de a fi încercat să scrii cu totul altfel decât ei. Şi când vrei să aperi limba franceză, în realitate, scrii exact contrariul francezei clasice. Exemplu: revoluţionarii Rousseau, Hugo, Flaubert, Maeterlink «rezistă» lângă Bossuet...

---

[1] «*Lire Proust est une tâche et presque une profession...*» (André Germain).

Vai, doamnă Straus, nu există certitudini, nici măcar gramaticale. Şi nu e oare mai bine aşa? Pentru că, în felul acesta, chiar şi o formă gramaticală poate să devină frumoasă, de vreme ce nu poate fi frumos decât ceea ce poate purta semnul alegerii noastre, al gustului nostru, al incertitudinii, al dorinţei, al slăbiciunii noastre".[1]

Spărgând câteva tipare gata făcute, nesocotind false reguli de stil, având curajul de a impune cititorului un scris dificil, plin de rezistenţe şi obstacole, mare poet şi mare prozator, în luptă deschisă cu manualele de şcoală, Marcel Proust era în proza franceză un revoluţionar, care tocmai prin îndrăznelile sale sintactice rămânea pe cea mai pură linie a tradiţiei. Scrisoarea pe care am citat-o mai sus, este mai mult decât o justificare personală: e un manifest pentru o nouă „apărare şi ilustrare a limbii franceze”.

---

[1] «*M. Francis Jammes m'avait ardemment prié de l'ôter de mon livre*». *Corr. Gén.*, vol. III, p. 68.

Marcel Proust cunoştea foarte bine, în momentul în care îşi trimitea la tipar opera, toate riscurile pe care avea să le suporte. Riscuri de ordin literar, de ordin social şi – mai grave decât toate – riscuri de ordin moral.

Avusese curajul să se ocupe, fără nici un fel de ipocrizie, de regiunile cele mai întunecate ale iubirii şi ale viciului – dar acum, când opera sa urma să fie dată publicităţii, ştia câte prejudecăţi va avea de biruit sau de suportat, şi mai ales ştia ce val de neînţelegeri va provoca. Nimeni nu era mai puţin pregătit – prin educaţie, prin sensibilitate, prin rezistenţă fizică – să suporte un mare scandal public. Spre acest scandal, Proust mergea totuşi cu ochii deschişi, conştient că arta sa e dincolo de morală, şi că orice problemă de morală nu poate fi rezolvată de un artist, decât prin însuşi actul de creaţie, care arde tot şi purifică tot.

Pentru a evita orice surpriză, scriitorul îi previne pe editori, pe prieteni, pe critici, de caracterul delicat al subiectelor pe care le tratează. De nenumărate ori, vorbeşte în scrisori despre tot ceea ce este prea îndrăzneţ, prea supărător în opera sa. „*Inconvenant*”, ba chiar „*atrecement inconvenant*” sunt vorbe pe care le întrebuinţează adesea despre unele pasaje cu totul „tari”– dar la care în niciun caz n-ar putea să renunţe[1], pentru că ceea ce numeşte el „solidaritatea părţilor" îl opreşte.

„Adaug... că sunt chiar în prima parte pagini foarte indecente; iar în partea a doua altele şi mai indecente. Dar caracterul operei este atât de grav şi ţinuta atât de literară, încât acest lucru nu poate fi un obstacol".[2]

„În orice caz, un premiu de genul premiului „*Vie heureuse*" ar fi imposibil din cauza extremei licenţe şi indecenţe a anumitor părţi".[3]

„...deşi lucrarea este absolut gravă prin obiectivul ei, şi aproape prea virtuoasă în anumite părţi, sunt altele de o libertate de ton, care nu convine deloc unei reviste".[4]

Dacă cităm toate aceste temeri şi scrupule ale lui Proust, o facem nu pentru a apăra o cauză de mult câştigată şi închisă, ci pentru a indica atitudinea lui faţă de propria sa operă. Problema moralităţii sau imoralităţii acestei opere nu se mai poate pune astăzi, când sensul grav şi tragic al cărţilor lui Proust este lămurit. De la prima apariţie a lui *Du côté de chez Swann* şi până azi, literatura europeană s-a apropiat cu mai multă brutalitate, dar desigur nu cu mai mult curaj moral decât Marcel Proust, de „regiunile blestemate". Zone şi mai turburi de psihologie au fost deschise literaturii, aşa încât sensibilitatea morală a cetitorului modern nu poate fi jignită de *Sodoma şi Gomora* proustiană, care i-au fost de altfel prezentate cu un atât de incisiv spirit analitic şi cu o atât de severă pătrundere psihologică.

---

[1] *Corr. Gén.*, vol. VI, p. 93-94.
[2] *Lettres à René Blum*, etc., p. 33.
[3] *Ibid*, p. 44.
[4] *Corr. Gén.*, vol. IV, p. 39.

În nici un caz, Proust nu poate fi considerat un autor frivol, şi cu atât mai puţin unul licenţios. În 4000 de pagini de roman, nu există nici o singură scenă de amor fizic (şi poate că e una din lipsurile grave ale acestei opere), nici o pagină de senzualitate, căci până şi episoadele, devenite între timp clasice, ale iubirii naratorului cu Albertine, sunt, din acest punct de vedere, de o stranie castitate şi, în orice caz, de o totală lipsă de detalii fizice.

I-a fost dat unui autor, care ducea pudoarea până la asemenea excesive limite, i-a fost dat tocmai lui să scrie un roman al Sodomei şi Gomorei, şi să provoace, cel puţin la început, tot felul de indignări:

„...dubla şi inversa indignare a celor ce cred că opera mea e un pamflet, şi a celor ce-şi imaginează că este o încurajare”.[1]

Nici pamflet, nici încurajare, Proust ştia bine că socotelile vieţii şi ale operei sale se încheie pe cu totul alt plan decât al moralei, în flacăra artei.

„Arta este tot ce e mai real, cea mai austeră şcoală a vieţii şi adevărata Judecată de apoi”.[2]

VII

Problema care, în materie de critică şi exegeză proustiană, a dat naştere la cele mai aprinse discuţii şi a pătruns până în rândurile largi ale publicului cititor, unde chestiunile de critică literară propriu-zisă sunt de obicei primite cu mai multă indiferenţă, a fost de a se şti dacă, şi în ce măsură, *A la recherche du temps perdu* este un „roman cu cheie”.

---

[1] E. de Clermont-Tonerre. *Op. cit.*, p. 246-247.

[2] *Le Temps Retrouvé*, vol. II, p. 26.

Sunt eroii lui Proust nişte fiinţe reale, luate din viaţa adevărată şi trecute în roman cu numele schimbat? Toată această operă nu este ea nimic mai mult decât o lungă autobiografie? Nimic mai mult decât o vastă cronică a unor fapte într-adevăr întâmplate?

Galeria de personaje atât de diverse, ce populează romanul, este o simplă prezentare de figuri reale, mai mult sau mai puţin travestite, mai mult sau mai puţin camuflate?

Iată întrebări pe care istoria literară nu le pune pentru prima oară. Orice mare operă a trebuit să le suporte şi uneori să le răspundă. Romanele lui Stendhal, Balzac şi Flaubert au făcut pe rând obiectul celor mai minuţioase investigaţii, pentru a se stabili identitatea fiecăruia din eroii lor.

A pătrunde în culisele unei opere, a forţa micile ei secrete, a deschide cu chei potrivite porţile ei închise, rămâne pasiunea cititorului de literatură. Pasiune inferioară, dacă vreţi, căci nu vizează şi nu dezleagă nimic din esenţa unei opere, dar pasiune permanentă care însufleţeşte în bună parte, dacă nu istoria literară, cel puţin anecdotica literară, care este şi ea un sector al acestei istorii.

Totuşi puţini romancieri au deşteptat, în această privinţă, prin opera lor, mai multă curiozitate şi mai multă indiscreţie decât Marcel Proust.

Nu e personaj al său care să nu fi fost pus sub observaţie, pentru a divulga „modelul” adevărat, pe care se presupunea că-l ascunde; nu e situaţie din roman care să nu-i fi fost atribuită lui Proust personal şi vieţii sale intime. O întreagă reţea de presupuneri şi investigaţii s-a ţesut în jurul lui şi al cărţilor sale.

Nu trebuie totuşi să judecăm prea sever această curiozitate literară. Ea nu e totdeauna şi mai ales nu în mod exclusiv un semn de indiscreţie. Poate că de multe ori efortul de a intra în aceste secrete de culise, este o încercare de intimitate, de apropiere şi de cunoaştere. Marcel Proust este pentru cititorii săi mai mult decât un autor preferat: e un prieten. El face parte din acei rari scriitori (Montaigne, Stendhal...,) a căror literatură devine un fapt de solidaritate morală, un legământ de prietenie, un pact de înţelegere mutuală. În tovărăşia unui astfel de autor, nu eşti niciodată singur. Prezenţa lui Marcel Proust e atât de vie în paginile sale, încât e poate legitim să-i ceri confidenţe pe care romancierul le refuză.

Desigur, este totuşi ceva indiscret în acest joc de enigme dezlegate, este un gust regretabil pentru anecdote, zvonuri şi cancanuri, este, în sfârşit, un mod inferior de a privi literatura „prin gaura cheii”.

În cazul lui Proust, gustul de indiscreţie a fost agravat de circumstanţe speciale. Tot ce era în gloria scriitorului snobism şi scandal monden, toată rumoarea ipocrită sau intrigată menţinută în jurul romanului şi al autorului, tot ce era turbure, necunoscut şi puţin misterios în viaţa acestui om fantomatic, pe care nimeni nu-l văzuse şi despre care circulau cele mai stranii legende, era de natură să aprindă curiozităţile, să încurajeze zvonurile.

Cititorul va înţelege că nu pentru asemenea motive de simplă curiozitate literară, ne-am decis să dedicăm în studiul de faţă un capitol întreg problemei „cheilor" proustiene. Ar fi şi prea târziu. Marcel Proust a încetat din fericire să mai fie un „caz" actual şi a trecut în regiunile mai puţin aventuroase ale istoriei literare.

A clarifica anumite „chei", a deschide anumite porţi, este pentru noi o încercare de a cunoaşte mai de aproape metoda de lucru a scriitorului. Care este în opera lui hotarul dintre ficţiune şi realitate, în ce măsură spiritul de invenţie colaborează cu spiritul de observaţie, prin ce transformări trece un fapt autentic, pentru a deveni un element de roman, care este unghiul de refracţie ce deplasează în literatură imaginile luate din viaţă – iată atâtea întrebări delicate ce se referă la mecanismul intim al actului creator.

Marcel Proust însuşi, care, după cum vom arăta, îşi apăra cu îndârjire secretele operei lui, era totuşi preocupat în diversele lui lecturi, de găsirea „cheilor" – şi nu o dată în scrisorile sale, după citirea unei cărţi, solicită autorului dezlegarea tainelor.

„Desigur, aş fi fost mulţumit să cunosc cheile (pe care de altfel cred că le ghicesc..."[1].

...cât de mult m-ar amuza să pot înţelege mai bine unele din articolele d-voastră, graţie cheilor pe care mi le-aţi da. Desigur nu sper să vă smulg numele lui Georges Pheynier. Acest straniu personaj respiră prea multă autenticitate pentru ca să îndrăznesc a vă cere numele lui adevărat, care trebuie să fie numele cuiva pe care îl cunoaşteţi bine"[2].

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. I, p. 71.

[2] *Ibid*, p. 123.

Aş vrea să ştiu cine este ducesa de Padova, născută Bruat, şi pianistul care vorbeşte despre Chopin ca un negustor de peşte, după cum aş vrea să ştiu... cine este ducesa de Longeais şi femeia părăsită (pagina 321 din *Recueil*) şi de asemeni cine este marchiza... şi principesa coborîtoare din Louis XIV"[1].

Cine este palidul miliardar bizantin şi socialist?

Cine prinţul (cred că trebuie să fie A. sau T.) care se reangajează?

Cine vărul englez fascinat de Germania? Cine M-me Stern invitată de principesa de Saxa-Meiningen (nu e Ernesta?) ...?

Cine englezii desemnaţi prin iniţiale...?

Cine H..., deputatul socialist?

Cine ataşatul de ambasadă al Germaniei, care locueşte aproape de Dieppe?[2]

Toate aceste citate (primele trei din corespondenţa cu Montesquiou, ultimul dintr-o scrisoare către Jacques Emile Blanche) arată cât de mult se interesa Marcel Proust de culisele literaturii şi justifică postum, faţă de memoria lui, propriile noastre încercări de a descifra anumite secrete, pe care desigur el n-ar fi consimţit niciodată să ni le încredinţeze.

Marcel Proust s-a explicat de câteva ori asupra cheilor romanului său. N-a făcut-o însă niciodată de bună voie, ci mai mult silit de împrejurări, pentru a dezminţi anumite zvonuri, pentru a protesta împotriva lor şi pentru a cere scuze oamenilor puşi în cauză.

---

[1] *Ibid*, p. 183.

[2] *Le Temps Retrouvé*, I, p. 207.

El încearcă să nege în mod absolut orice caracter de cronică adevărată, orice element de realitate. Ar vrea ca romanul său să fie considerat drept o operă de pură imaginaţie, de strictă ficţiune.

„...această carte în care nu există nici un singur fapt care să nu fie fictiv, în care nu există nici un singur personaj „cu cheie" şi în care totul a fost inventat de mine...".[1]

Sunt însă dezminţiri care dezmint prea mult, sunt proteste care protestează prea puternic – şi care tocmai, prin excesul lor, devin neplauzibile. Marcel Proust îi poate afirma d-nei Straus într-o scrisoare că „nu există nicăeri nici chei, nici portrete"[2], dar nu poate să repete acest lucru, când e pus în faţa unor coincidenţe prea vizibile, pentru ca să mai fie integral negate. În asemenea împrejurări, tot ce poate face este să confirme cât mai puţin, să ascundă cât mai mult.

„Abia dacă există două sau trei chei şi care nici ele nu se potrivesc decât o singură clipă"[3].

„Sunt poate singurele două lucruri din toată opera mea pe care nu le-am «inventat» în întregime"[4].

Odată pornit însă pe calea recunoaşterilor şi a retractărilor, vine un moment în care discuţia nu mai poate fi susţinută de la caz la caz, ci trebuie îndreptată spre sensul general al lucrurilor, încercarea lui Proust de a nega, pur şi simplu, orice legătură între romanul şi viaţa sa, a fost şi grea şi inutilă. Grea pentru că era contrarie evidenţei. Inutilă, pentru că apăra o cauză greşită.

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. III, p. 107-108.

[2] *Corr. Gén.* Vol. VI, p. 167.

[3] *Corr. Gén.* Vol. I, p. 281.

[4] *Corr. Gén.* Vol. III, p. 219.

În fond, interesant nu e de ştiut dacă într-un roman se găsesc sau nu fapte luate direct din viaţă, trăsături şi gesturi desprinse din realitate şi trecute în literatură. Toate romanele se scriu cu materialul pe care viaţa le pune la îndemâna scriitorului.

În operele cele mai arbitrar fanteziste, ca şi în cele mai sever obiective, rămâne o bună parte de cronică şi de confesiune. Dar nu elementele directe de realitate, de care se serveşte un romancier interesează, ci semnificaţia pe care le-o dă el în cadrul operei sale.

Oamenii străini de creaţia literară îşi fac o idee cu totul simplistă de modul în care se creează un personaj. Ei îşi închipuesc că e de ajuns ca un romancier să-şi aleagă un model din viaţa reală şi să-l descrie cu fidelitate, pentru ca astfel să dea naştere unui erou de carte. „Cheia” unui personaj li se pare că deschide toate misterele. Când în locul unui nume fictiv pot să pună un nume real, când pe Bergotte îl pot înlocui în Anatole France, pe Berma cu Sarah Bernhard, pe Charlus cu Montesquiou, au credinţa că au rezolvat o adevărată problemă literară.

Marcel Proust, care cunoştea mai bine ca oricine complexitatea problemei, era indignat de acest fel grosolan de a vedea lucrurile.

„Prin temperament, nu cred că un artist ar consimţi să facă dintr-o operă de artă o simplă copie a vieţii şi să pună într-o operă de imaginaţie, pe d. X... sau pe d. Y...”[1].

În fapt, chiar când originea unui personaj de roman este un model din viaţă (lucru ce se întâmplă în cele mai multe cazuri), chiar când punctul de plecare al unei situaţii de roman este real, desfăşurarea lor ulterioară capătă cu totul alte direcţii. Într-o operă vie, personajele se desprind în mod inevitabil de modelul lor iniţial şi dobândesc o personalitate distinctă, o identitate proprie.

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. I, p. 196.

Dacă n-ar fi decât elementara dorinţă a romancierului de a camufla modelele, de care se serveşte, schimbându-le numele, profesiunea, oarecare trăsături fizice – şi încă o copie strictă după natură n-ar fi posibilă. Un camuflaj plauzibil nu poate să rămână exterior. El are inevitabile consecinţe în structura intimă a personajelor. Orice amănunt schimbat antrenează o serie de. modificări corespunzătoare, şi din toate aceste schimbări se constituie o fiinţă nouă, cu o voinţă proprie de viaţă, mai puternică şi decât modelul real de la care pleacă şi decât planurile romancierului, pe care uneori le depăşeşte.

E o greşeală să se creadă că un romancier poate să dispună în mod nelimitat de eroii săi – şi că aceşti eroi nu sunt decât nişte fantoşe docile în mâinile lui.

S-a spus că sub personajul lui Swann se ascunde ori Charles Haas, ori Charles Ephrussi, doi parizieni de la finele veacului trecut. Vom reveni mai departe asupra acestei chestiuni, dar de pe acum trebuie să spunem că ea ni se pare fără reală importanţă. Swann nu e nici unul, nici altul. Swann este el însuşi. El are o personalitate şi un destin, atât de puternic definite, încât nici Proust nu i le poate schimba.

Într-o scrisoare adresată unei admiratoare, care deplora faptul că Swann intră de la un anumit punct al cărţii în declin, romancierul îşi defineşte poziţia sa faţă de proprii săi eroi.

„Mi se pare că vreţi să spuneţi prin aceasta, considerându-l pe Swann ca pe o fiinţă vie, că aţi fost decepţionată, văzându-l devenind mai puţin simpatic şi chiar ridicul. Vă asigur că şi eu am fost foarte întristat de aceste transformări.

Da nu sunt liber să merg împotriva adevărului şi să ascund legile caracterelor. *Amicus Swann, sed magis amica Veritas.* Oamenii cei mai drăguţi au adesea perioade odioase. Vă asigur că în volumul următor... Swann reîncepe să fie simpatic. Din nefericire, şi sunt foarte mâhnit, va muri în al patrulea volum. Personajul principal al cărţii nu e el. Aş fi vrut să fie. Dar arta este un neîncetat sacrificiu al sentimentului faţă de adevăr"[1].

Ceea ce e dominant într-un personaj proustian nu sunt elementele anecdotice din care e construit, ci linia caracterului său.

Aceste elemente anecdotice romancierul le ia uneori direct din viaţă, dar atribuindu-le unui personaj le dă o nouă semnificaţie.

„Într-o zi, veţi vedea în al doilea volum din *Swann* cum un lucru adevărat se transformă în roman. Îl veţi recunoaşte"[2].

Din păcate nu putem şti la ce anume se referă Proust aici şi care este pasajul vizat de el, dar, cu ajutorul corespondenţei, putem găsi nenumărate incidente din viaţa sa personală, pe care mai târziu le-a povestit în roman. Punând alături faptele aşa cum s-au petrecut în realitate şi aşa cum se află transformate în carte, ajungem să măsurăm distanţa pe care au parcurs-o ele, spre a trece din viaţă în ficţiune.

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. III, p. 10.

[2] *Corr. Gén.* Vol. V, p. 260.

Vom da un exemplu, care ni se pare tipic.

În timpul afacerii Dreyfuss, în 1899, Marcel Proust face pe lângă d-na Straus un demers pentru a obţine semnătura d-lui d'Haussonville pe o adresă în favoarea colonelului Piquart. Iată un fragment din scrisoarea pe care o trimite cu acest prilej d-nei Straus:

„D. France, la cererea d-lui Labori, ar dori ca unele personalităţi însemnate să semneze o adresă pentru Piquart, d. Labori fiind de părere că aceasta ar putea să-i impresioneze pe judecători... I-am promis d-lui France să mă adresez d-voastră pentru domnul d'Haussonville – Poate că domnul d'Haussonville, care are atâta inimă şi înălţime de spirit, nu vă va refuza"[1].

Trebuie să precizăm că d-na Straus a considerat demersul lui Proust „himeric" şi l-a refuzat.

Ei bine, acest incident se află povestit întocmai în roman, fără nici o schimbare de situaţie, dar cu o surprinzătoare înlocuire de persoane. Demersul pe care în viaţă îl făcea Marcel Proust însuşi, în roman îl face cel mai antipatic personaj al său: Bloch.

„Swann îl interesă mult pe Bloch, spunându-i că prinţul de Guermantes era dreyfusard. – „Ar trebui să-i ceri să semneze listele noastre pentru Piquart: cu un nume ca al lui, ar face un efect formidabil". Dar Swann... refuză să-l autorizeze pe Bloch să-i trimeată prinţului... o circulară de semnat. – „Asta nu poate s-o facă, nu trebuie să-i cerem imposibilul, repeta Swann...".[2]

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. VI, p. 16.

[2] *Sodome et Gomorrhe* II, vol. I, p. 116.

Din confruntarea celor două texte, se poate vedea că în această situaţie domnul d'Haussonville a fost înlocuit cu prinţul de Guermantes, doamna Strauss cu Swann, iar Marcel Proust însuşi cu odiosul Bloch. E una din cele mai neaşteptate substituiri. întreaga întâmplare e povestită în roman cu un aer reprobator şi ironic, care – dacă n-ar fi fost scrisoarea de mai sus – nu ne-ar fi lăsat niciodată să bănuim că, în gafa lui Bloch, se ascunde o veche gafă a lui Proust.

Iată o cheie, pe care nimeni nu s-ar fi gândit s-o încerce.

Astfel de „chei" care deschid anumite episoade din roman şi ne arată că ele corespund unor fapte autentice din viaţă, se pot găsi în mare număr la o lectură paralelă a scrisorilor şi a operei lui Proust.

În ce ne priveşte, am identificat în roman foarte multe situaţii şi incidente din corespondenţă.

În volumul prim din *Le côté de Guermantes*, naratorul îi solicită d-lui de Norpois un vot pentru alegerea tatălui său la Academia de Ştiinţe Morale[1]. D. de Norpois refuză şi, puţin mai târziu, acordă sprijinul său unui alt candidat, prinţul de Faffenheim, care este într-adevăr ales[2].

Această alegere academică n-a fost inventată de Proust, căci o găsim incidental relatată într-o scrisoare către doamna Straus.

„M-am gândit că aţi fost mulţumită de alegerea d-lui d'Eichtal la Institut, căci ştiu că ţineţi mult la el.

---

[1] *«...je revins un instant vers le vieux diplomate et lui glissai un mot d'un fauteuil academique pour mon pere» Le côté des Guermantes* I, p. 201.

[2] *Ibid.*, p. 230-236.

Şi eu am fost mulţumit, dar cu puţină melancolie, pentru că mi-am adus aminte de ambiţia tatălui meu, pe care n-a putut să şi-o realizaze, pentru aceeaşi Academie. Fusese concurentul d-lui d'Eichtal".[1]

(Să observăm în treacăt, că transpunând faptul în roman, autorul a simţit aici nevoia să păstreze oarecare legătură cu eroul adevărat al întâmplării şi că, în locul numelui de „Eichtal", a căutat tot un nume de rezonanţă germană: Faffenheim).

Uneori nu regăsim în roman un personaj, sau o situaţie din corespondenţă, ci un obiect, ceea ce ni se pare că face şi mai familiară legătura dintre scrisori şi operă.

„Fata, despre care ţi-am vorbit, mi-a cerut un mic *nécessaire* de luat cu ea, cu ceas de email albastru, etc. M-am gândit că ar fi atât de scump la bijutierul Cartier, încât l-am comandat la bijutierul W...

Poţi să-mi spui exact cum trebuie să fie? O fată poate să-l poarte cu ea în automobil? la dineu? la călărie? la ţară?"[2]

Acest *nécessaire,* despre care Marcel Proust îi cere atâtea amănunte lui Lucien Daudet, îl găsim în roman, în mâinile Albertinei.

„Albertine... se uita într-o oglindă, scoasă dintr-un *nicessaire* de aur, pe care îl lua mereu cu ea. într-adevăr... după ce cerusem telegrafic d-lui de Charlus indicaţii asupra a tot ce se făcea mai elegant în această privinţă, comandasem la Cartier un *nécessaire,* care era bucuria Albertinei şi a mea"[3].

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. VI, p. 26.

[2] Lucien Daudet, op. cit., p. 165-166.

[3] *Sodome et Gomorrhe* II, vol. III, p. 109.

Este în mod neîndoielnic acelaşi *nécessaire* din scrisoarea către Lucien Daudet, dar dacă în roman îl poartă Albertine, nu putem şti cine l-a purtat cu adevărat în viaţă.[1]

Sunt în schimb alte amănunte, pe care corespondenţa ni le dă cu o perfectă preciziune. Aflăm de exemplu că cele două rochii pe care în roman le poartă într-o seară la Opera Mare, principesa de Guermantes[2] şi ducesa de Guermantes[3], au fost efectiv purtate de două prietene ale lui Proust, într-o seară din 1908, la o reprezentaţie a Operei din Monte-Carlo.

„Aţi văzut oare anul acesta, în toalete asemănătoare celor ce se poartă la Operă, pe d-na S... *(D-na Standish. N.R.)* şi pe D-na G... într-o seară de reprezentaţie italiană la Monte-Carlo? D-na G... mă luase la Operă cu d-na S... şi am avut impresia a două feluri de a înţelege toaleta, eleganţa, foarte diferite, foarte opuse... Aş vrea ca nici una, nici alta să nu ştie că acest lucru mă interesează... fiindcă cele două femei pe care le voi îmbrăca – cum aş îmbrăca două manechine – cu rochiile lor, nu au nici o legătură cu ele, căci romanul meu nu are nici o cheie, şi dacă le-aş vorbi despre asta, iar mai târziu personajele mele ar deveni otrăvitoare sau incestuoase, sau nu importă cum, ar putea crede că tot despre ele e vorba.[4]

---

[1] De altfel în scrisoarea imediat următoare, Proust neagă că ar fi vorba de o persoană reală: „Renunţ la *nécessaire*. Nu ştiu dacă am fost destul de clar, nu mă gândeam să-l dau altcuiva decât «eroinei» mele." Lucien Daudet, op. cit., p. 167.

[2] *Le côté de Guermantes* I, p. 37.

[3] *Ibid.*, p. 48.

[4] *Corr. Gén.* Vol. IV, p. 125.

Se poate vedea din această scrisoare, din câte elemente disparate se construieşte un personaj. Autorul grupează o sumă de fapte mărunte, văzute în viaţă, în diverse împrejurări, la diverşi oameni, şi le atribuie unui singur erou al său, care devine astfel o fiinţă unitară, făcută din amănunte organic întrunite.

În pasajul citat, Oriane de Guermantes poartă, după cum s-a văzut, o rochie a doamnei Standish. În altă împrejurare, în celebrul episod al rochiei roşii cu pantofi negri,[1] va purta o rochie a doamnei Straus.[2] În sfârşit, într-un al treilea episod, va fi eroina unui incident sentimental, care de fapt i s-a întâmplat – fără ştirea ei de altfel – doamnei Gaston de Caillavet.[3]

Iată dar trei „chei" care se potrivesc aceluiaşi personaj, fără totuşi ca nici una din ele şi nici toate trei la un loc să ni-l poată explica în întregime. Găsim în Oriana de Guermantes trăsături care o fac să semene, în anumite împrejurări, când cu d-na Standish, când cu d-na Straus, când cu d-na de

---

[1] *Le côté de Guermantes* II, p. 151.

[2] „...vai! rochia d-voastră roşie şi pantofii roşii nu vor fi în primul volum, ci abia în al doilea, căci ducesa de Guermantes nu apare decât o clipă în volumul prim". (*Corr. Gén.*, vol. VI, p. 134).

[3] Este vorba de episodul plecării naratorului la Doncifères, pentru a obţine prin Saint-Loup o fotografie a Orianei de Guermantes. (*Le côté de Guermantes* I, p. 92).

Această fotografie trebuie să fi aparţinut în realitate d-nei Gaston de Caillavet, amor de tinereţe al lui Marcel Proust, de la care – după cum mărturiseşte mai târziu către fiica acesteia – n-a reuşit să obţină mult căutata fotografie: „Când eram îndrăgostit de mama d-tale, am făcut lucruri prodigioase ca să am fotografia ei. Dar a fost în zadar. Şi astăzi mai primesc de anul nou cărţi de vizită de la diverşi Perigurdini, cu care am intrat în relaţie, numai ca să încerc să capăt această fotografie". (*Corr. Gén.,* vol. IV, p 441-142).

Caillavet, dar aceste trăsături nu mai au nici un raport cu modelul iniţial, căci s-au integrat definitiv în personalitatea nouă şi distinctă a Orianei.

În fiecare personaj al lui Marcel Proust există anumite „parcele de realitate”, cum spunea cineva, şi pentru fiecare personaj se pot găsi, nu un singur model, ci câteva.

„Nu există chei pentru personajele acestei cărţi sau, dacă există, sunt câte opt sau zece pentru unul singur” – spune Proust într-o celebră dedicaţie dată lui Jacques de Lacretelle.[1]

Corespondenţa confirmă această mărturisire, căci ne oferă materia primă a operei şi ne lasă să reconstituim pentru aproape fiecare personaj din roman, o întreagă serie de fapte răzleţe, reunite mai târziu într-o expresie unitară.

Proust procedează ca un pictor care, înainte de a ataca o mare lucrare de ansamblu, face o serie de schiţe şi crochiuri pentru fiecare gest, pentru fiecare coloare, aşa încât gestul şi coloarea fixate pe pânză devin expresia sintetică a tuturor experienţelor prealabile, care, prin eliminări şi adăugiri succesive, l-au dus spre soluţia finală.

„Literatul îl invidiază pe pictor; ar dori şi el să ia crochiuri şi note; e pierdut dacă o face. Dar când scrie, nu există nici un gest al personajelor sale, nici un tic, nici un accent care să nu fi fost dăruit inspiraţiei sale de memoria sa; nu există nici un nume de personaj inventat, sub care să nu poată pune şaizeci de nume de personaje văzute, dintre care unul a pozat pentru grimasă, altul pentru monoclu, cutare pentru un sentiment de mânie, cutare pentru o mişcare a braţului. Şi atunci scriitorul observă că dacă visul său de a fi pictor nu era realizabil într-un mod conştient şi voluntar, acest vis a fost totuşi realizat şi că, fără a-şi da seama, şi-a făcut şi el carnetul lui de crochiuri".[1]

---

[1] *Hommage à Marcel Proust*, N.R.F., p. 190.

Acest „carnet de crochiuri" al lui Marcel Proust îl găsim în corespondenţa sa. Cu ajutorul ei am identificat un impresionant număr de fapte, gesturi, cuvinte, ba chiar fraze întregi, care din scrisori şi din viaţă au trecut în roman.

Am dat mai sus câteva exemple şi am mai putea da altele la fel de sugestive, dar ne-ar fi imposibil să utilizăm în studiul de faţă, întreg materialul pe care-l avem în fişe.[2]

Din acest material se poate vedea cât e de complexă creaţia proustiană şi prin ce complicat proces de disocieri şi aliaje se construieşte un tip sau o situaţie în opera lui Marcel Proust. Limbaj, îmbrăcăminte, trăsături fizice, defecte de vorbire sau de mers, un surâs, o frunte, un nas – toate au fost reţinute la timp de memoria scriitorului, ca într-un adevărat „carnet de schiţe", şi utilizat mai târziu pentru descrierea fizică sau morală a unui personaj de carte.[3]

---

[1] *Le Temps Retrouvé*, II, p. 54-55.

[2] E un material care ar putea eventual servi la alcătuirea unui repertoriu de „izvoare şi chei" – în genul celor două repertorii publicate până astăzi de d-nii Charles Daudet (*Répertoire des personnages*) şi Raoul Celly (*Répertoire des thèmes*).

[3] Iată, de exemplu, cum descrie, într-o scrisoare din 1905, către Georges de Leyris, nasul unui domn ridicul, pe care îl cunoscuse

Unele din aceste amintiri se desprind din cea mai depărtată tinereţe a scriitorului. Este emoţionant să observi cum ele au supravieţuit timpului, au învins uitarea şi, străbătând anii, au răsărit miraculos de vii, exact în momentul în care romancierul avea nevoie de ele.

în ajun: «Si les yeux sont d'un penseur, le nez s'affirme celui d'un muscadin. Ce nez se redresse, se rebiffe, se révolte, s'émancipe; il était le nez d'un moujik, épaté et gros, il veut être le nez d'un patricien. Cest un nez qui a de la distinction, de la tenue, volontiers de la hauteur; du reste original, malicieux, ce nez dans la figure fait bande à part... Du reste, depuis quelques mois, conscient de son importance et de son existence propre, ce nez a pensé qu'il pourrait se payer un gros bouton à lui, qui brillerait paisiblement sur une colline... Et il l'a accroché à gauche, un peu de côté, sur le bout, à la russe». („*Revue de Paris*", 15 Juin 1938, p. 756).

Este, în acest pasaj de scrisoare, o adevărată schiţă în creion, un adevărat «*croquis*» desenat în grabă pe o foaie de bloc. Este un desen de atelier, un «studiu de nas», făcut la întâmplare.

Ei bine, peste câţiva ani, când va scrie *Sodome et Gomorrhe*, Proust va utiliza această schiţă pe care desigur o uitase (căci nu păstra copii după scrisori). El regăseşte în memorie nasul de la 1905, şi făcând portretul unui erou al său, domnul de Cambremer, îl întregeşte cu acest nas autentic. «Mais son nez avait choisi pour venir se placer de travers au dessus de sa bouche, peut-être la seule ligne oblique, entre tant d'autres, qu'on n'eût en l'idée de tracer sur ce visage, et qui signifiait une bêtise vulgaire, aggravée encore par le voisinage d'un teint normand...

...Par une transposition de sens, M. de Cambremer vous regardait avec son nez. Ce nez de M. de Cambremer n'était pas laid, plutôt un peu trop beau, trop fort, trop fier de son importance. Busqué, astiqué, luisant, flambant et neuf, il était tout disposé à compenser l'insuffisance spirituelle du regard. Malheureusement, si Ies yeux sont quelquefois l'organe où se révèle l'intelligence, le nez... est généralement l'organe où s'étale le plus vivement la bêtise. (*Sodome et Gomorrhe* II, vol. II, p. 168-169).

Plimbarea lui Odette de Crecy, *«aux Acacias»*, care rămâne printre cele mai strălucite pagini ale lui Proust,[1] o găsim schiţată cu 30 de ani înainte de apariţia în volum, într-o scrisoare din 1888, către Robert Dreyfus. Marcel Proust avea în momentul acela 17 ani şi, desigur, era departe de a avea presentimentul viitoarei lui opere şi cu atât mai departe de a-şi închipui că femeia pe care o urmărea *«en voiture aux Acacias»* îi va servi într-o zi un surâs pentru eroina lui.

„...colţul buzelor este acelaşi ca la fecioarele naive ale lui Luini (Bernardino) sau Botticelli”.[2]

Este surâsul botticellian al lui Odette de Crecy, acel surâs despre care romancierul a scris atâtea pagini memorabile[3] şi pe care pentru prima oară îl întâlnea într-o dimineaţă de septembrie 1888 şi tot pentru prima oară îl fixa într-o scrisoare din aceeaşi zi.

Din asemenea emoţii, trăsături şi amintiri fără nume, creaţia literară îşi construieşte o lume proprie, fără să se poată spune exact unde e limita dintre real şi fictiv.

„O carte este un mare cimitir, în care, pe cele mai multe din morminte, nu se mai pot citi numele şterse.”[4]

Totuşi nu toate numele sunt şterse. – şi mai ales nu complet şterse. Pe unele din ele le putem încă descifra.

---

[1] *Jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 52-53.

[2] *Corr. Gén.* Vol. IV, p. 178.

[3] *Du côté de chez Swann.* Vol. II, p. 13-77. *Jeunes filles en fleurs*, p. 27.

[4] *Le Temps Retrouvé*, II, p. 59.

De vreme ce am stabilit în prealabil valoarea relativă a „cheilor” proustiene, de vreme ce am precizat că niciodată o singură „cheie” nu e suficientă pentru a dezlega în întregime un personaj, putem să luăm în cercetare câteva din numele cele mai curent citate în această privinţă şi să le examinăm în lumina corespondenţei.

Toată lumea e de acord că baronul Charlus este imaginea fidelă a lui Robert de Montesquiou[1]. Avem în această privinţă, mai mult decât indicii: avem probe. Corespondenţa ni le oferă cu abundenţă.

Se înţelege că Proust n-a încetat totuşi să protesteze şi să desmintă.

„Am reînceput să-i scriu scrisori cu atât mai gentile, cu cât unii au avut absurditatea de a spune că l-am pictat în Charlus. Ceea ce ar fi cu atât mai rău, cu cât, dacă am cunoscut în lume un număr enorm de invertiţi, pe care nimeni nu-i bănuia, niciodată de atâţia şi atâţia ani, de când îl cunosc pe Montesquiou, nu l-am văzut nici la el acasă, nici în lume, nicăieri în sfârşit, să dea cel mai mic semn despre aceasta. Totuşi, cred că-şi imaginează că am vrut să-l pictez... Tocmai de aceea gentileţea scrisorilor lui mă martirizează”.[2]

De câteva ori, încearcă să-l convingă pe Montesquiou că Charlus este un personaj complet fictiv şi că chiar dacă unele trăsături ar fi reale, ele au fost împrumutate de la cu totul alte modele.

---

[1] «...on frémit: l'homme même vous traverse. Son visage... ses gestes, ses tics... on les revoit. Ses récits... on les retrouve; sa voix même on l'entend. Grâce à Proust nous possédens (barbouillé naturellement de quelques couleurs étrangères) le portrait en pied que méritait ce donneur des dernières fêtes...». (André Germain, *De Proust à Dada,* p. 25).

[2] *Corr. Gén.* Vol. III, p. 255.

„În toată opera... abia dacă există două sau trei chei şi care nici ele nu se potrivesc decât o singură clipă...

...Dacă vă amintiţi vag de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*... în momentul în care domnul de Charlus mă priveşte fix şi distrat aproape de Cazino, m-am gândit o clipă la răposatul baron D... obişnuit al salonului Aubernon... Dar l-am părăsit pe urmă şi am construit un Charlus mult mai vast şi în întregime inventat".[1]

Aceste afirmaţii nu-l puteau desigur linişti pe Montesquiou (lucru ce se vede lămurit din scrisorile lui iritate) şi nici nu ne pot convinge pe noi.

Chestiunea e atât de evidentă, încât mi se pare inutil să expunem probele pe care ni le oferă corespondenţa. E de ajuns să spunem că totul în corespondenţa Montesquiou-Proust, – ton, vocabular, atitudini, reverenţe, indignări, – totul este identic relaţiilor pe care le păstrează, în roman, naratorul cu baronul de Charlus.

Confruntaţi de exemplu o scrisoare din 1904 a lui Marcel Proust către contesa de Noailles, în care îi povesteşte o plimbare a sa cu Montesquiou,[2] confruntaţi această scrisoare cu cele zece pagini din *Le côté de Guermantes,* în care e povestită plimbarea naratorului cu Charlus, după o serată la d-na de Villeparisis[3] – şi identitatea personajelor va fi neîndoielnică.

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. I, p. 281-282.

[2] *Corr. Gén.* Vol. II, p. 100-102.

[3] *Le côté de Guermantes* vol. I, p. 255-265.

De altfel, chestiunea e atât de clară, încât interesant ar fi nu să arătăm în ce măsură Charlus seamănă cu Montesquiou, ci în ce măsură nu seamănă. Într-adevăr, sunt anumite pasaje în care, prin aceeaşi operaţie surprinzătoare de „substituire de persoane", pe care am mai remarcat-o, Proust îi împrumută lui Charlus unele trăsături, fapte şi cuvinte, care îi aparţin lui personal. De exemplu, toate opiniile pe care le expune Charlus în *Le Temps Retrouvé* asupra războiului cu Germania, sunt propriile idei ale lui Proust, de nenumărate ori exprimate în scrisori.

De asemeni accesul de afazie pe care îl suferă Charlus spre sfârşitul vieţii[1] este de fapt accesul de afazie pe care l-a suferit Proust în 1918[2].

Din aceste amănunte se poate încă o dată vedea că romancierul chiar atunci când se foloseşte de un model, îi corectează şi îi amplifică portretul cu trăsături luate de la alte surse.

Am menţionat deja cele două „chei" propuse pentru Swann: Charles Haas şi Charles Ephrussi.

Este Swann, Charles Haas? Proust afirmă că nu, dar desigur mărturia lui în asemenea chestiuni este recuzabilă.

„...cel pe care îl numiţi Swann-Haas (deşi nu e Haas şi nu există nicăieri nici chei, nici portrete".[3]

---

[1] *«M. de Charlus... passait son temps à se plaindre qu'il allait à l'aphasie, qu'il prononcait constamment un mot, une lettre pour une autre»* (*Le Temps retrouvé* vol. I, p. 230).

[2] «Les Straus ont dû te dire les troubles de la parole dout je souffre et qui me font craindre de mourir aphasique comme ma pauvre maman». (*Corr. Gén.* Vol. IV, p. 264).

[3] *Corr. Gén.* Vol. VI, p. 163.

Montesquiou, care bănuise într-un timp că e vorba de Ephrussi, înclină mai târziu tot pentru Haas.

„...îmi convine mai mult decât Charles Ephrussi în Swann; Haas se potriveşte infinit mai mult şi voi reciti volumul cu această idee”.[1]

De fapt, Swann e un personaj creat din elemente mult mai răzleţe decât Charlus. Intră în personalitatea lui o bună parte din propria personalitate a lui Marcel Proust, modificată desigur cu anumite trăsături împrumutate, când de la Haas, când de la Ephrussi, cu amândoi Swann având cel puţin numele de botez comun: Charles. Cât despre numele de „Swann”, el e vizibil inspirat de „Haas”, dublul a fiind înlocuit cu un dublu v. Este un procedeu obişnuit al lui Proust de a păstra măcar un indiciu, măcar o slabă legătură cu modelul utilizat.[2]

Ar fi imposibil să arătăm ce anume din personalitatea lui Swann îi aparţine lui Haas şi ce îi aparţine lui Ephrussi. Putem totuşi preciza că un episod important al romanului i-a fost fără îndoială sugerat lui Proust de amintirea lui Charles Ephrussi. Este vorba de începutul primului volum din *Le Temps Retrouvé*, unde naratorul găseşte câteva pagini inedite din jurnalul fraţilor Goncourt (admirabil pastişate de Proust), în care figurează câţiva din proprii săi eroi.

„Il y a la Cottard, le docteur et sa femme, le sculpteur polonais Viradobetzki, Swann le collectioneur...”.[3]

---

[1] G. de Clermont Tonnerre, op. cit., p. 223.

[2] Vezi mai sus rezonanţa comună a numelor *Eichtal* şi *Faffenheim*. Vezi de asemeni, mai departe, observaţiile despre Odette de Crécy şi despre Rachel.

[3] *Le Temps retrouvé*, vol. I, p. 26.

Această idee ingenioasă de a-şi deplasa eroii din câmpul său de vedere într-un câmp de vedere străin şi de a-i privi, printr-o schimbare de perspectivă, aşa cum i-ar fi privit Edmond de Goncourt, se sprijină cred pe o pagină autentică din jurnalul acestuia, în care într-adevăr e vorba de Charles Ephrussi, recte de Charles Swann.

„Des invités que je connais, M-me de Nadaillac, le comte de Nieuwerkerke... Delaunay de l'Institut, Lambert l'aquarelliste des chiens et des chats, Charles Ephrussi...”.[1]

Un alt personaj, pentru care – cel puţin în privinţa unui episod al romanului – corespondenţa ne oferă o „cheie” cu totul plauzibilă, este Odette de Crecy. Scrisorile lui Proust către doamna Laure Haymann[2] arată destul de precis, că această doamnă i-a servit autorului drept model pentru prima parte din viaţa Odettei.

E de-ajuns să recitim în *Du côté de chez Swann* vizita „doamnei în roz” la unchiul Adolphe[3] şi să o comparăm cu aceste scrisori pentru ca identitatea persoanelor să fie clară.

Doamna Laure Haymann şi-a dat seama de acest lucru, la prima lectură a romanului, şi i s-a plâns autorului într-o scrisoare probabil revoltată, la care Proust a răspuns, ca de obicei, cu dezminţiri şi proteste.

„Dar de vreme ce persoane, al căror nume nu mi-l spui, au fost destul de răutăcioase pentru ca să reinventeze această fabulă şi d-ta... destul de lipsită de spirit critic, pentru a-i da crezare, sunt silit a răspunde ca să protestez încă o dată, nu cu mai mult succes, dar dintr-un sentiment de onoare. Odette de *Crecy* nu numai că nu eşti d-ta, dar este exact contrariul d-tale".[1]

---

[1] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal.* Tome septième, p. 35.
[2] *Corr. Gén.* Vol. V, p. 210-223.
[3] *Du côté de chez Swann.* Vol. I, p. 113-118.

Protest absolut, pe care îl dezmint însă fără voie toate scrisorile anterioare şi pe care de asemeni îl face îndoielnic o scrisoare pe care, în aceeaşi zi, Proust o trimite lui Gaston Gallimard:

„O femeie pe care am iubit-o acum 30 de ani îmi scrie o scrisoare furibundă, pentru a-mi spune că Odette de Crecy este ea şi că eu sunt un monstru. Asemenea scrisori (şi răspunsurile) iată ce-mi omoară tot lucrul, ca să nu mai vorbesc de plăcerea de a lucra; de multă vreme am renunţat la ea".[2]

Nu vom insista nici de astă dată asupra probelor, care confirmă identitatea mai sus stabilită. Să menţionăm doar un singur indiciu – nu din cele mai concludente, dar din cele mai sugestive.

Doamna Laure Haymann locuia într-un hotel din Rue Lapérouse.[3] Ei bine, Odette de Crecy locueşte pe o stradă cu acelaşi nume, căruia autorul îi schimbă numai ortografia: Rue La Perouse.[4]

Încă o dată e de remarcat cum Marcel Proust, care se sileşte să încurce cât mai mult pistele şi să suprime orice legături directe între eroii săi şi modelele de la care pleacă, păstrează totuşi uneori, în mod inexplicabil, câte un indiciu sigur de identitate.

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. V, p. 220.
[2] *Lettres à la N. R. F.*, p. 213-214.
[3] *Corr. Gén.* Vol. I, p. 221.
[4] *Du côté de chez Swann.* Vol. I, p. 314.

Dacă scrisorile către d-na Haymann ne-o descoperă pe Odette, scrisorile către d-ra Louisa de Mornand,[1] ne-o indica pe Rachel. Sunt povestite în aceste scrisori câteva legături sentimentale, în care Marcel Proust joacă exact rolul pe care îl are în roman, în conflictele amoroase dintre Saint-Loup şi Rachel: rol de mesager, de sfătuitor, de prieten dezinteresat. Toate aceste scrisori au un humor special pentru cine cunoaşte *A la recherche du temps perdu* şi multe din ele se suprapun perfect situaţiilor din roman.

Cu ani în urmă, cu prilejul punerii în vânzare publică a unei părţi din corespondenţa lui Proust, d-ra de Mornand a protestat, într-un articol din *Les Nouvelles litteraires* împotriva acestei interpretări.

„Dar ceea ce m-a decis în sfârşit, au fost anumite zvonuri care au început să circule, de îndată ce s-a anunţat publicarea scrisorilor, pe care le primisem de la Marcel.

Se spunea că s-ar fi inspirat de la mine, pentru a schiţa personajul lui Rachel... În ochii oamenilor care-l citiseră, nu-mi era deloc agreabil să mă văd asimilată cu această mică Rachel, ale cărei debuturi supărătoare şi aventuri scabroase se cunosc."

Eroarea d-rei Louisa de Mornand – ca de altfel a tuturor persoanelor puse în cauză în legătură cu „cheile" proustiene – era de a „crede că similitudinea dintre personajul din roman şi modelul din viaţă trebuie să fie totală. În realitate, d-ra de Mornand i-a dat lui Marcel Proust nu numai incontestabile elemente pentru personajul lui Rachel, dar şi unele trăsături pentru alte personaje. Cred, de exemplu, că incidentul povestit în scrisoarea XX din volumul V al corespondenţei (p. 174) i-a sugerat lui Proust vizita nocturnă a Albertinei din primul volum din *Sodome et Gomorrhe II* (p. 142-146). Cititorul, care se interesează de chestiune, va putea verifica singur textele, pe care renunţăm a le mai cita aici.

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. V, p. 149-207.

Iată dar că acelaşi model poate juca într-un episod al romanului rolul Albertinei, deşi în linie generală joacă rolul lui Rachel.

Să adăugăm că numele lui Rachel trebuie să-i fi fost sugerat lui Proust tot de d-ra Louisa de Mornand. Într-adevăr, reiese dintr-o scrisoare că o persoană din apropierea d-sale – secretară sau cameristă – purta acest nume?[1]

Din imprudenţă, Marcel Proust lăsa şi aici întredeschisă poarta identificărilor viitoare.

Ne e imposibil să continuăm în cadrul studiului de faţă examenul individual al tuturor eroilor romanului şi să repetăm pentru celelalte personaje cercetarea pe care am făcut-o în parte pentru Charlus, Swann, Odette şi Rachel. Materialul pe care ni-l pune la îndemână corespondenţa, în această direcţie, e atât de vast, încât ar putea servi la scrierea unui volum special dedicat exclusiv izvoarelor şi cheilor.

Suntem departe de a fi indicat toate izvoarele, dar intenţia noastră n-a fost să epuizăm aici materialul informativ al problemei, ci să-i degajăm semnificaţia şi să pătrundem mai adânc în intimitatea procesului de creaţie, care a dat naştere operei lui Proust.

Toate modelele de care s-a servit romancierul n-au intrat de fapt în câmpul său de vedere, decât în măsura în care reprezentau o realitate generală – sau, cum spune el undeva[1], în măsura în care erau „purtătorii de cuvânt ai unei legi psihologice”.

---

[1] *Ibid.* p. 181.

Ceea ce a putut constitui la un moment dat un motiv de curiozitate, de indiscreţie şi de scandal, se va resorbi cu vremea în eternitatea operei.

VIII

Unul din cele mai naive, mai pitoreşti şi mai mişcătoare capitole ale corespondenţei lui Marcel Proust, este cel privitor la relaţiile sale cu editorii, cu publicul cititor, cu ziarele, cu publicitatea, în sfârşit capitolul privitor la tot ce s-ar putea numi „strategia literară”.

Omul acesta bolnav, singuratec şi iritant de modest a cheltuit ultimele sale resurse de energie, de stăruinţă şi de inventivitate, pentru a impune opera sa în atenţia publică şi pentru a-i asigura o cât mai largă difuziune.

Dacă Marcel Proust n-a făcut absolut nici o concesie de ordin artistic, dacă n-a căutat să menajeze prin scrisul său nici prejudecăţile societăţii, nici susceptibilitatea prietenilor, nici gustul comun al cititorilor, dacă nu s-a temut să contrazică prin opera sa clişeele critice şi să deruteze aşteptările lectorilor, în schimb n-a cruţat nici un efort şi nu s-a dat în lături de la nici un demers, pentru ca, odată scris, romanul său să fie cu insistenţă, ba chiar cu indiscreţie, susţinut în reviste, ziare şi librării.

Debutul lui Proust este extrem de dificil.

Manuscrisul romanului său a circulat din editură în editură, fără să poată obţine atenţia cuiva.

---

[1] *Le Temps Retrouvé*, vol. II, p. 55.

Această dureroasă pribegie se află povestită în zeci de scrisori, pe care întinderea neprevăzut de mare a prezentului studiu nu ne mai permite să le cităm. Fapt e că, rând pe rând, Proust a primit şi a suportat refuzul tuturor editorilor cărora li s-a adresat, începând cu Nouvelle Revue Française şi sfârşind cu Fasquelle, până ce, în lipsă de altă soluţie, s-a decis să-şi publice opera pe cheltuiala sa proprie, în editura Grasset.

Proust, făcând anticameră, solicitând audienţe, încercând să pledeze, să convingă, suportând tot felul de amânări, minciuni şi pretexte – nimic nu trebuie să-l fi rănit mai mult pe acest om sensibil, care se resemnase totuşi, la orice umilinţă „din devotament pentru opera mea", cum spune într-o scrisoare către Gallimard[1].

Primul contract de editură pe care îl semnează Proust cu Bernard Grasset[2] este un document emoţionant tocmai prin clauzele jignitoare care-i erau impuse. Un scriitor nu poate citi acest contract, decât cu un sentiment împărţit de jenă, de amărăciune şi de satisfacţie. În eternul război amical dintre scriitori şi editori, documentul acesta este o răzbunare ironică a destinului.

„Fericiţi cei care sunt victime ale erorilor judiciare sau altor erori. Sunt singurii oameni pentru care există revanşe şi reparaţii".[3]

Revanşa lui Proust a fost copleşitoarea sa glorie de mai târziu, în contrast violent cu mizerabilele condiţii de editură ale debutului.

---

[1] *Lettres à la N. R. F.*, p. 18.

[2] Vezi amănunte complete în *Lettres de Marcel Proust à René Blum, Bernard Grasset et Louis Brun.*

[3] *Corr. Gén.* Vol. VI, p. 48.

Chestiuni de tipar, tiraj, drepturi de autor şi publicitate sunt minuţios descrise în corespondenţă. Ele formează întregul mecanism tehnic al lansării romanului şi ne dau destinul literar al lui Marcel Proust, sub aspectul sugestiv al cifrelor.

Din toate acestea, se desprinde îndârjita voinţă a scriitorului de a străbate în marele public. Nu-l interesa pe Proust publicul monden, căruia i se adresase până atunci, ci straturile largi şi profunde ale cititorilor anonimi.

„...căci numai acolo hazardul va putea să pună în prezenţa cuvintelor noastre, inima frăţească şi în veci necunoscută, care va şti să le resimtă”.[1]

De aceea, şi cu mari sacrificii materiale, ţine ca romanul său să fie o carte ieftină, uşor accesibilă, larg difuzată.

„...îmi place să mă adresez unui public mai vast, oamenilor care umblă cu trenul şi înainte de a se urca în vagon, cumpără un volum prost tipărit”.[2]

„Grasset mi-a cerut mai întâi să facem volumele a 10 franci. Mi-ar fi dat 4 franci de exemplar şi, în felul acesta, zicea că voi putea încasa cheltuielile făcute, în timp ce cu o carte de 3,50... nu va fi posibil. Dar n-am vrut ca gândirea mea să fie rezervată numai oamenilor care cheltuiesc 10 franci pentru o carte şi care, în genere, sunt mai proşti decât cei care cumpără volumele de 3 franci...”.[3]

Dar nu numai la început, ci şi mai târziu, când e în plină celebritate, Marcel Proust se ocupă de răspândirea cărţilor sale – şi o face uneori cu o copilărie fără seamăn. Are mereu impresia că e sabotat, că volumele sale nu sunt expuse în librării, că nu se face destulă reclamă. Din camera sa de bolnav, trimite emisari prin toate cartierele Parisului, spre a se convinge dacă o nouă ediţie, abia apărută, e distribuită în toate librăriile şi, când volumul lipseşte dintr-o vitrină, se plânge imediat editorului.

---

[1] *Corr. Gén.* Vol. IV, p. 45.

[2] *Corr. Gén.* Vol. VI, p. 141.

[3] *Lettres de Marcel Proust à René Blum* etc., p. 53.

„...nu pot să vă spun librăriile care n-au primit încă *Jeunes Filles en Fleurs* opt zile de la punerea in vânzare; îmi amintesc de o librărie din Place du Trocadero, alta din Avenue Mozart, dar mai sunt multe altele".[1]

În 1922, când numele lui străbate glorios continentele şi când moartea aşteaptă la căpătâi (căci într-adevăr trei luni mai târziu va muri), în momentul în care apare *Sodome et Gomorrhe*, grija mare a lui Proust este ca nu cumva noua lui carte să fie mai puţin răspândită decât cartea tânărului său prieten Paul Morand!

Iată ce-i scrie în această privinţă lui Gallimard.

„Am un frate chirurg care mă iubeşte mult. A venit la întoarcerea sa să mă vadă şi mi-a spus: „Pretutindeni am văzut cartea lui Morand (ceea ce i-a făcut plăcere, ca şi mie). În toate gările, şi am făcut un drum enorm, am întrebat de *Sodome.* În nici una n-am găsit-o. Te poţi lăuda că ai un editor care nu-ţi face nici de un ban publicitate".[2]

Nici o reclamă nu i se pare prea zgomotoasă, pentru a atrage atenţia publicului. El care se temea atât de mult ca romanul său să nu provoace scandal, ar vrea acum ca laturea turbure a subiectului pe care îl tratează să fie exploatată ca un motiv în plus de reclamă şi îi cere editorului să dea într-o revistă de modă feminină o reclamă naiv de provocatoare: *A ne pas laisser lire aux jeunes filles*![1] Este textul unei reclame care apărea în acelaşi timp pentru cărţile lui Paul Morand, „mare favorit al grajdului N. R. F.”, cum spune Proust cu humor, cu prietenie, dar şi cu amărăciune.

---

[1] *Lettres à N.R.F.*, p. 127.

[2] *Ibid.*, p. 249.

E cu totul surprinzător să aflăm cât de mult l-a obsedat pe Marcel Proust gândul de a cuceri o mare notorietate literară.

Presa a avut totdeauna pentru acest om sortit gloriei, ceva fascinant. Trăise prea de aproape în viaţa literară a timpului său, pentru ca să nu-şi dea seama de vanitatea laudelor şi de lipsa de importanţă a criticelor – şi totuşi, până la moarte, a păstrat şi pentru unele şi pentru celelalte, o sensibilitate exagerată. Laudele îl făceau fericit – chiar când simula cu bună credinţă indiferenţa – iar atacurile critice îl făceau să sufere copilăreşte.

N-a fost ecou răutăcios tipărit în cine ştie ce obscură şi vulgară foaie de scandal, care să nu-l alarmeze; n-a fost elogiu anodin, aruncat în cine ştie ce rubrică necitită, care să nu-l măgulească.

Glumele care apăreau în «*Carnet de la Semaine*» sau în «Canard Enchaîné»[2] îl indignau. Ar fi vrut să protesteze, să dezmintă, să rectifice. El, care avea atâta humor, atâta scepticism şi mai ales atâta oboseală, nu găsea pentru aceste mizerii inevitabile şi mai ales inofensive ale vieţii literare, zâmbetul de nepăsare pe care îl meritau.

---

[1] *Ibid.*, p. 237.

[2] V. *Lettres à la N.R.F.*, p. 181.

Era mereu în aşteptarea morţii, şi totuşi nu lăsa să treacă cea mai neînsemnată notă de ziar, fără să ceară explicaţii.

„...cine a scris sub semnătura *Les Treize* o notă despre *Le côté de Guermantes* în *«l'Intransigeant»*?

„...cine a scris în *«Le Sourire»* despre decoraţia mea şi despre Ritz, o notă atât de precisă?”.[1]

S-ar zice că în această importanţă excesivă pe care o acordă ziarelor, cronicilor şi informaţiilor literare, supravieţueşte ceva din timiditatea de pe vremuri a debutantului. Multă vreme Marcel Proust fusese ţinut de fapt la periferia literelor. Suspectat de mondenitate şi snobism, el vedea închizându-se înaintea lui porţile editurilor, coloanele marilor reviste, înţelegerea adevăratelor cercuri de scriitori. I se părea că niciodată nu le va putea cuceri şi că reputaţia sa de diletant, pe care o simţea atât de injustă, îl face pentru totdeauna prizonierul ei. Se temea că va păstra mereu în literatură aceeaşi situaţie nesigură şi dispreţuită de „amator” şi invidia cu naivitate pe amicii săi, care reuşiseră să-şi facă între timp un „nume”.

„Tu eşti redactor la «Figaro» şi eu nu!” – i se plângea în 1909 lui Robert Dreyfus[2]. A avea o „carte de redactor” i se părea o adevărată glorie.

Număra în ziare de câte ori era citat numele unui prieten, poate nu totdeauna cu invidie, dar oricum cu puţină tristeţe.

---

[1] *Ibid.*, p. 134-135.

[2] *Corr. Gén.* Vol. IV, p. 240.

„...numele tău de 16 ori în pagina întâi şi de 7 ori într-a doua”.[1]

Lui Jean Louis Vaudoyer, pe care îl consultă asupra câtorva chestiuni de editură, îi scrie în 1912:

„Am văzut că publici un roman în «*Revue de Paris*»... Te invidiez că poţi avea, atât de tânăr, o tribună”.[2]

Câţiva ani mai târziu, Marcel Proust ar fi putut surâde de aceste vechi naivităţi. Premiat al Academiei Goncourt, tradus în câteva limbi, comentat în universităţi, obiect general de entuziasm sau cel puţin de curiozitate, – cât era de departe de vremea în care visa o carte de redactor la «*Figaro*»!

Ar fi trebuit ca toată această glorie, care îl găsea în pragul morţii, să-i fie indiferentă, – şi totuşi face cele mai extenuante şi mai puerile eforturi ca să o menţină şi s-o alimenteze.

Marcel Proust este agentul de presă al propriei sale celebrităţi. Îşi organizează publicitatea, îşi recrutează recenzenţii, pune la punct până în cele mai mici amănunte apariţia articolelor elogioase despre cărţile lui, fixând şi rubrica unde să fie paginate şi ziua în care să apară.

Dacă se întâmplă ca un foileton al lui Souday să apară în «*Le Temps*» din 1 ianuarie, Proust deplânge într-o scrisoare acest lucru[3], căci data i se pare „nefastă” şi se teme că articolul nu va fi suficient de citit.

Altă dată intervine în scris pe lângă redacţia ziarului «*Echo de Paris*», să se amâne publicarea unei recenzii binevoitoare despre el, până după sărbătorile de Paşti, ca nu cumva articolul să cadă într-o perioadă de vacanţă, când lumea nu prea citeşte ziarele.[1]

---

[1] *Ibid.*, p. 244.
[2] *Ibid.*, p. 44.
[3] *Corr. Gén.* Vol. III, p. 76.

La apariţia fiecărui articol sau studiu despre o carte a sa, Proust îşi mobilizează toate relaţiile de care dispune în redacţiile pariziene, pentru ca faptul să fie cât mai larg comentat.

Când Jacques Rivière publică în N. R. F. studiul său *Marcel Proust şi tradiţia clasică*, Proust intervine pe lângă Souday ca acest studiu să fie analizat în «*Le Temps*».

„Dacă nu se poate o analiză, să fie semnalat, să se facă o aluzie".[2]

Când Mauriac publică în „*Revue Hebdomadaire*" un articol despre *Sodome et Gomorrhe*, Proust se adresează criticului Jacques Boulanger, cerându-i ca un fragment din acest articol (şi precizează care anume fragment) să fie reprodus în ziarul „*L'Opinion*", la o anumită rubrică, pe care de asemeni nu uită să o precizeze.[3]

Aceeaşi rugăminte o repetă câteva săptămâni mai târziu, pentru un articol al lui Gide.

„...*«L'Opinion»* să citeze un pasaj dintr-un încântător *Billet a Angele* de Gide, despre mine, apărut în ultimul N. R. F.".[4]

Este un demers pe care Proust îl face de nenumărate ori şi pe care îl găsim consemnat în corespondenţă aproape totdeauna în aceeaşi termeni.

---

[1] *Lettres à René Blum* etc., p. 114.
[2] *Corr. Gén*. Vol. III, p. 78.
[3] *Ibid*., p. 231.
[4] *Ibid*., p. 242.

„Nu s-ar putea ca «*Gil Blas*» să dea un larg extras din frumosul articol pe care mi-l consacră Jacques Blanche în «*Echo de Paris*» de azi dimineaţă?”.[1]

Uneori, pentru a simplifica sau grăbi lucrurile, Proust nu ezită să redacteze chiar el notele elogioase, pe care le trimite ziarelor şi în care este vorba despre „iminentul nostru colaborator d. Marcel Proust”.

„Le-am scris pe două foi... Contez însă pe amabilitatea d-tale să le recopiezi. N-aş vrea să se ştie că le-am scris eu”.[2]

Când într-o redacţie nu are legături personale sau se teme să nu abuzeze, atunci notele şi extrasele le dă prin administraţie, plătindu-le după tariful de publicitate.

„...ar trebui ca fără întârziere să daţi un extras cu plată din articolul lui Schlumberger (şi fără ca acest lucru să aibă aerul că vine din partea mea) pentru *Revista Presei* din «*Action Française*»”.[3]

Este uluitoare vigilenţa cu care Marcel Proust muribund, citeşte tot ce se scria despre el, ţine sub observaţie toate poziţiile strategice ale vieţii literare, urmăreşte şi controlează întreaga presă.

Dacă în «*Nouvelle Revue Française*» se citează un articol scris de Leon Daudet despre Paul Morand, Proust nu pierde prilejul de a se considera nedreptăţit.

„Dar acelaşi Daudet a făcut mai mult de treizeci de articole despre mine şi niciodată Jacques

---

[1] *Lettres à René Blum* etc., p. 118.

[2] *Ibid.*, p. 127.

[3] *Lettres à N.R.F.*, p. 232.

(*Jacques Riviere, N. R.*) n-a voit să citeze măcar o singură linie”.[1]

Ar mai fi de menţionat, tot în legătură cu ceea ce am numit „strategia literară” a lui Marcel Proust, câteva incidente şi trăsături la fel de pitoreşti, unele privitoare la premiul Goncourt, pe care după cum se ştie l-a obţinut în 1918, avându-l de contracandidat pe Roland Dorgeles, altele la rozeta Legiunii de Onoare, obţinută un an mai târziu. În ambele împrejurări, Proust a arătat acelaşi amestec de vanitate şi copilărie, cu totul neaşteptat pentru un om care avea aşa de precis conştiinţa unui destin pe cât de tragic, pe atât de mare. Scrisorile sale din această epocă cuprind, despre premiul şi decoraţia ce-i fuseseră date, amănunte dezarmant de naive.

Ar fi însă o greşeală să considerăm strategia literară a lui Marcel Proust, oricât ar fi ea de combinativă, agitată şi pătimaşe, drept un semn de deşertăciune. Omul acesta generos, modest, de o paralizantă delicateţă în toate împrejurările vieţii, simţea că toată soarta lui se joacă pe singura şansă a operei sale de scriitor.

«Pour moi elle est tout!».[2] Este în această propoziţiune aproape un strigăt de deznădejde. Ea explică şi justifică tot ceea ce a încercat Proust să facă pentru cărţile sale, ca să le apere, să le impună şi să le răspândească. Aceste cărţi sunt singura lui legătură cu lumea. Cu cât raza lor de influenţă va fi mai întinsă, cu atât viaţa lui personală va avea mai multe ferestre deschise spre viaţă, spre această viaţă care îi este interzisă.

---

[1] *Ibid.*, p. 208.

[2] *Lettres à René Blum* etc., p. 210.

Discreţia lui Proust, simţul lui de pudoare, extrema lui modestie, trebuie să fi suferit pentru toată agitaţia şi reclama din jurul operei (şi acest lucru se simte în scrisori, din atâtea reticenţe, din atâtea ezitări...), dar dincolo de ele era poate sentimentul că nu e vorba de o bătălie literară ce trebuie câştigată, ci de un destin care mai poate fi într-un fel salvat.

„...am pentru tot ce priveşte cartea mea, o prevedere de albină, care merge chiar dincolo de moartea mea, probabil puţin depărtată”.[1]

„Am atât de mult impresia că o operă este un lucru care, o dată desprins de noi înşine, valorează totuşi mai mult decât noi, încât găsesc foarte natural să mă agit pentru ea, ca un tată pentru copilul lui”.[2]

„Alţii... se pot bucura de întreg universul. Mie nu-mi rămâne nici mişcarea, nici vorbirea, nici gândirea, nici simpla favoare de a nu suferi. Astfel, expulzat, ca să zic aşa, din mine însumi, mă refugiez în tomurile mele pe care le pipăi, nemaiputând să le citesc... Ghemuit... lipsit de totul, nu mă mai ocup decât să le dau, cel puţin lor în lumea spiritelor, expansiunea care mie mi-a fost refuzată”.[3]

Ultimele cuvinte ne dau dreptul să ne întrebăm dacă, în strategia literară a lui Proust, nu intră mai mult abnegaţie şi eroism, decât simplă vanitate literară. Sunt cuvinte scrise în chiar săptămâna agoniei, câteva zile înainte de moarte şi, în simplicitatea lor, obosită, este o resemnare de testament.

---

[1] *Ibid.*, p. 177.

[2] *Corr. Gén.* Vol. VI, p. 143.

[3] *Lettres à N.R.F.*, p. 289.

IX

Ajunşi la capătul acestui prea lung studiu, vom observa din nou, dar de astă dată sprijiniţi pe întreg materialul cercetat, că interesul prim al corespondenţei lui Marcel Proust este de ordin documentar. Numai în măsura în care această corespondenţă ne oferă elemente, fie pentru cunoaşterea vieţii scriitorului, fie pentru explicarea operelor sale, ea poate constitui un obiect de cercetare.

După cum s-a văzut din economia lucrării noastre, pe noi ne-a interesat aproape în mod exclusiv acest singur punct de vedere.

Corespondenţa lui Marcel Proust nu este o manifestare intelectuală de repaos, în care scriitorul să-şi găsească un nou mod de expresie. Ea nu a fost scrisă cu conştiinţa, şi cu atât mai puţin cu intenţia, de a se adresa posterităţii sau istoriei, dincolo de persoana imediată a titularului fiecărei scrisori.

Oricât de intim ar fi caracterul unui jurnal sau al unei corespondenţe, când un scriitor începe să-şi dea seama că paginile sale de jurnal sau de corespondenţă vor deveni într-o zi publice, el ia prin acest simplu fapt o anumită atitudine „avantajoasă” în faţa posterităţii.

Se poate spune cu certitudine că Marcel Proust n-a avut nici un moment bănuiala că scrisorile sale îi vor supravieţui. Acest gând ar fi fost pentru el insuportabil.

Prevenit de soarta lor viitoare, poate că Proust nu le-ar fi scris şi, în orice caz, e sigur că nu le-ar fi scris cu graba, cu dezordinea, cu totala lipsă de control al stilului, care nouă ni se pare azi emoţionant în neglijenţa lui nervoasă, fiindcă păstrează ceva din suflul lui viu, dar care ar fi rănit orgoliul lui de artist şi discreţia lui de om.

Sunt în corespondenţa lui Marcel Proust pagini admirabile, pagini ce pot figura în cea mai severă antologie proustiană. Nu le-am menţionat în mod special, pentru că – repet – obiectivul nostru a fost nu atât să cercetăm corespondenţa în sine, cât să o punem în legătură cu opera lui Proust, pentru ca, din lectura lor paralelă şi din confruntarea lor, să desprindem anumite fapte, privind arta scriitorului.

Lucrarea noastră se adresează – şi poate că e inutil să o mai spunem acum la sfârşit – cititorilor care sunt în prealabil familiarizaţi cu romanul lui Marcel Proust. N-am vrut să facem o introducere la cunoaşterea acestei opere, ci mai mult un comentariu de anumită preciziune pe marginea sa. De altfel, credinţa noastră este că numai un cititor al lui Proust poate urmări cu interes şi cu folos imensa lui corespondenţă, care nici nu este, de altfel, decât un vast şantier, în care se pot recunoaşte în stare primă materialele ca i-au servit artistului şi uneltele pe care le-a întrebuinţat.

Altă preocupare esenţială decât opera sa, Marcel Proust n-a avut. Viaţa, lumea, celebritatea încercau uneori să-l sustragă de la acest destin, dar el nu putea răspunde decât cu mândrul şi poate tristul cuvânt al unui vechi erou, plecat pe un drum fără întoarcere: *Non possum descendere, magnum opus facio.*[1]

---

[1] *Lettres à N.R.F.*, p. 174.

Rămân totuşi în corespondenţă anumite capitole secundare ce nu sunt în strictă legătură cu opera şi pe care le menţionăm cu intenţia de a le relua poate cândva într-un post-scriptum al acestui studiu. Sunt unele observaţii despre muzică, despre pic- tură, despre politică, interesante şi ele, mai puţin prin valoarea lor obiectivă, cât prin faptul că-i aparţin lui Marcel Proust şi că definesc o dată mai mult complexa lui personalitate.

Nu ne putem niciodată despărţi de cărţile lui şi de amintirea lui, decât cu sentimentul că această despărţire e trecătoare şi că, într-o zi nu prea depărtată, le vom regăsi. La sfârşitul prezentei lucrări, o privire înapoi spre drumul parcurs se termină tot cu un gând de revenire.

UN PRIX LITTÉRAIRE POUR LES ÉCRIVAINS EN EXIL

Un jury littéraire, présidé par le grand écrivain allemand Thomas Mann, vient d'être chargé par une association intellectuelle américaine de décerner chaque année, à partir de l'hiver prochain, un prix de 5000 dollars au meilleur livre présenté par un auteur qui se trouve en exil. Seuls les écrivains qui sont actuellement bannis de leurs patries et qui sont forcés de vivre à l'étranger, seuls les écrivains qui pour des raisons politiques ont dû quitter leur pays et prendre le chemin douloureux de l'émigration ont la qualité de participer à cette compétition littéraire.

Allemand, italien, russe, espagnol ou japonais, tout écrivain chassé de son pays, par un régime intolérant, pourra – sans distinction de nationalité ou d'opinion politique – obtenir ce prix, dont la valeur matérielle est importante, mais dont la signification morale est encore plus considérable.

Il y a eu toujours à travers l'histoire des grands esprits, des grands écrivains qui ont dû quitter leur cité et vivre sur une terre étrangère. Mais de nos jours l'exil n'est plus comme jadis, un drame individuel, le drame d'Ovide, de Dante ou de Victor Hugo, c'est-à-dire une injustice qui frappe une seule œuvre, un seul artiste, une seule grande existence. L'exil est devenu une loi générale qui punit globalement toute activité spirituelle si elle ne veut pas se soumettre aux ordres de la politique et de sa puissance.

Musicien ou poète, philosophe ou homme de science, romancier ou peintre, l'artiste est obligé de renoncer à toute liberté et de devenir un instrument docile d'un parti.

La solitude spirituelle, cette noble solitude à laquelle nous devons tout ce qu'il y a de grand et d'éternel, commence d'être considérée comme une trahison et afin de l'éviter on exige aux artistes de se trahir eux-mêmes. C'est une trahison bien plus tragique que n'importe quelle dispute politique. L'artiste véritable préfère évader, émigrer, mener à l'étranger une vie pleine d'inquiétude et de menaces, que de laisser croire que son silence est un consentement.

L'émigration est l'école la plus dure, l'expérience la plus dramatique. Il s'agit non *seulement de maintenir les possibilités d'existence et de travail, il s'agit surtout de faire vivre dans un milieu étranger tout un héritage de valeurs morales et spirituelles, qui font une sorte de patrie plus profonde et plus intime que la terre inaccessible du pays qu'on a momentanément perdu, mais auquel on ne renonce jamais. L'image de Florence avait sans doute suivi partout le Dante errant à l'étranger. Le cœur de la France n'a jamais cessé de battre pour l'émigrant Victor Hugo.*

Aujourd'hui encore, les grands écrivains européens, qui supportent avec tant d'héroïsme la terrible épreuve de l'exil, continuent de représenter pourtant le génie créateur de leurs peuples et l'éternité de leurs valeurs morales.

Le prix qu'on vient de fonder n'est pas un simple prix littéraire comme il y en a tant: c'est un symbole.

AU SEUIL DE LA NOUVELLE SAISON MUSICALE

C'est peut-être un peu trop tôt de parler de la nouvelle saison musicale. Les vacances commencent tôt et finissent tard dans nos salles de concert, qui ferment dès les premiers jours d'avril et ne rouvrent que les derniers jours d'octobre.

Le titre de cette chronique est sans doute exagéré, car nous sommes encore loin de nous trouver „au seuil" de la nouvelle saison. Si l'activité théâtrale est sur le point de reprendre avec toute *l'intensité habituelle à cette saison d'effervescence artistique, qui est l'automne, si l'activité littéraire elle aussi retrouve brusquement une vivacité, momentanément perdue pendant l'été, l'activité musicale n'a pas encore dépassé le stade des vagues projets et des vagues promesses.*

Six théâtres préparent leur rentrée et nous n'avons pas moins de six premières au cours de ce mois. Les théâtres d'État ainsi que les compagnies privées ont déjà arrêté leur répertoire et on peut d'ores et déjà se rendre compte de ce que la nouvelle saison théâtrale sera dans ses lignes générales.

Quant à la littérature; vous n'avez qu'à feuilleter les derniers numéros de nos grandes revues („Revista Fundaţiilor Regale", „Viaţa românească" etc.) faire remarquer, d'après l'abondance de leurs sommaires et la diversité de leurs collaborateurs, que la vacance littéraire est finie.

Seule la musique continue son lourd sommeil estival et, à l'exception de l'Opéra Roumain, qui vient de marquer par une traditionnelle cérémonie la reprise des répétitions, les autres institutions musicales gardent encore un silence complet.

Il nous serait donc impossible de faire dès à présent un examen des projets établis en ce qui concerne la musique au cours de la saison que nous attendons tous avec une légitime impatience. Nous sommes fatigués de ce trop long repos musical qu'on nous a infligé. Seul notre appareil de T. S. F., qui est un ami sûr, nous a assisté au cours du désert musical de l'été et c'est seulement grâce à lui que nous avons pu nous consoler parfois, en retrouvant dans *quelques-unes de nos plus chères œuvres de musique cette „divine gaîté", dont il s'agit dans un poème de Pierre Jean Jouve dédié à la gloire de Salzbourg – la Salzbourg de jadis, hélas! celle qui n'existe plus –, cette „divine gaîté " qui apaise, dit le poète, les gens „aux yeux fermés dans toutes les salles de concert du monde".*

Qu'il est bon de pouvoir fermer les yeux! Et combien devons-nous être reconnaissants à la musique qui nous donne un prétexte de les fermer, qui nous aide à la faire, qui nous l'exige...

Il y a tant de choses que nous voudrions ne plus voir dans ce monde agité par la folie de la guerre, par l'hypocrisie de la fausse paix et par le spectre d'un désastre que chaque moment rend en même temps plus probable et plus absurde.

Aimer la musique devient de nos jours quelque chose de plus profond qu'une passion artistique: c'est un refuge moral, c'est une évasion, c'est une délivrance. Nous y cherchons comme toujours la même joie spirituelle qui fait son éternité, mais nous y cherchons aussi quelque chose de plus: l'oubli.

Nous avons tant de choses à oublier. Le lamentable spectacle d'un monde ensanglanté et qui prépare avec une inexorable bêtise des nouveaux exploits sanglants, comment ne pas le voir! Le lamentable bruit de ce vieux continent qui court vers sa propre destruction et vers l'effondrement de sa civilisation, comment ne pas l'entendre!

La musique est là, qui nous appelle vers la paix, vers la solitude, vers la méditation. Elle est seule à nous dire que tout ce tumulte politique, *sauvage et funeste n'a rien à faire avec le véritable destin de l'homme, avec sa véritable vocation.*

N'est-il pas étrange que de cette Allemagne, qui joue avec les désastres et menace de les déclencher à chaque moment, la seule parole de paix qui se fasse encore entendre – si lointaine, hélas, si timide et presque éteinte – soit la parole de la musique? N'est-il pas émouvant de savoir que le vieux Richard Strauss fait jouer son nouvel opéra, qui s'appelle symboliquement Jour de paix, *exactement dans la période la plus trouble et la plus sombre de cette année, qui menace de devenir la dernière année de la paix?...*

Au seuil d'une nouvelle saison musicale, qu'il nous soit permis de ne pas faire un examen „critique" du répertoire, de ne pas analyser les institutions musicales, dont nous attendons le travail, et de ne pas répéter des remarques, des objections et des questions que nous avons maintes fois exposées. Qu'il nous soit simplement permis de dire que jamais la musique ne nous fut plus nécessaire et que nous ne l'avons jamais attendue avec plus d'espoir et avec plus d'émotion.

UNE DÉCORATION RENVOYÉE

Se rappelle-t-on encore la retentissante polémique que M. Henry Bernstein avait eue, il y a quelques années, avec M. Bernard Shaw? C'était dans les heureux temps où une dispute entre deux *écrivains pouvait passionner le monde et occuper la première page des grands journaux.*

Comme nous sommes loin de cette paisible et tranquille époque, qui ne connaissait d'autre violence que celle des polémistes! La pensée, la parole, l'œuvre d'un écrivain ou d'un artiste nous sont maintenant indifférentes. Le moindre geste, le moindre silence de M. Konrad Henlein ont plus de poids et plus de gravité, hélas, que toute dispute intellectuelle. C'est l'auteur européen en vogue, c'est la vedette tragique de cet automne qui est si beau et pourtant si sombre.

Je ne pourrais pas dire quel était exactement le point de départ de la polémique Bernstein-Shaw, mais je me rappelle que, malgré le caractère littéraire de la dispute (il s'agissait en effet de quelques questions de théâtre...), la différence essentielle entre les deux combattants était d'ordre politique. M. Henry Bernstein défendait contre l'irrévérence irlandaise de M. Shaw toutes les valeurs acquises du monde ancien.

M. Bernstein est un homme de droite, un réactionnaire, un défenseur de la richesse, de la tranquillité et du confort moral et matériel de la grande bourgeoisie qui a trouvé dans le fascisme et la dictature un dernier refuge et une certaine sécurité.

Bernstein fut donc un des premiers fascistes, un des premiers admirateurs de Mussolini, un des premiers écrivains français qui passèrent moralement les Alpes après la marche sur Rome et donnèrent leur adhésion enthousiaste au nouveau régime, malgré la profonde inimitié que ce régime avait pour la France républicaine.

En attaquant Bernard Shaw, il attaquait le socialisme ironique de celui-ci, son non-conformisme social, son esprit de révolte, son amour de la liberté, de toute liberté, politique ou morale, économique ou intellectuelle. Il défendait en même temps, même s'il ne le voulait pas expressément, la force de la dictature, ses volontés arbitraires, sa formidable puissance, l'écrasement total de l'homme et de sa liberté.

Décoré par le gouvernement fasciste, M. Bernstein était devenu en quelque sorte l'ambassadeur littéraire du fascisme en France. Ses pièces présentaient chaque année, au public raisonnable du Gymnase, un nouvel aspect de cette mentalité qui n'était peut-être par assez lucide pour se rendre compte qu'elle attaquait lentement ce qu'il y avait de plus profond et de plus durable dans la conscience française: le sens de la liberté.

Aujourd'hui, quand M. Bernstein est forcé par les circonstances de renvoyer à Rome sa décoration fasciste, avec quelle mélancolie doit-il considérer son passé, son œuvre et son erreur?

GEORG TRAKL

Vous ne connaissez pas ce nom. Il n'est pas mêlé dans l'affaire des Allemands des Sudètes. Vous connaissez M. Henlein, M. Franck, M. Kundt, mais vous ne connaissez pas Georg Trakl.

Ne le cherchez ni à Nuremberg, ni à Berchtesgaden, ni à i Munich. Il n'y est pas. Cherchez-le dans un pauvre cimetière militaire où il dort depuis 1914. Cherchez-le aussi dans une pauvre mansarde inconnue, d'une pauvre petite ville de province, où il attend, aujourd'hui comme jadis, la guerre et la mort.

Georg Trakl est mort en 1914 et pourtant il y a des milliers de Georg Trakl qui vivent encore et qui sont voués à la même destinée.

Si M. Kundt, M. Franck et M. Henlein préparent la guerre, c'est Georg Trakl qui la fera. Il y a une infinie légion de Georg Trakl qui payeront cette guerre, qu'ils n'auront pas voulue, avec leur vie et avec leur jeunesse.

...„Le 14 octobre 1914, mourut à l'hôpital militaire de Cracovie un jeune officier autrichien, nommé Georg Trakl, âgé de 27 ans." C'est tout. C'est presque toute sa biographie. Ajoutons simplement qu'avant de devenir un jeune officier, Georg Trakl fut un jeune poète. Ajoutons également qu'avant de partir pour la guerre, il avait publié ses premiers poèmes, son premier livre. Son seul livre.

Toute la destinée de Georg Trakl peut être résumée en deux petites propositions. Laissez-moi les écrire en allemand. „1913 erschien der erste Gedichtband. Ein Jahr später war Trakl tod." C'est tellement simple une vie qui ne demande que dix mots pour être racontée!

Georg Trakl savait peut-être qu'il allait mourir. Son dernier poème fut une sorte de dernier regard vers le monde. Il portait un titre symbolique: Gesang des Abgeschiedenen. *Comment le traduire? Je crains ne pouvoir trouver toute la fatigue, toute la détresse, tout le renoncement qu'il y a dans ces quelques mots. Chanson de celui qui est parti? Chanson de celui qui a dit adieu? Chanson de celui qui s'est séparé?*

J'ai en effet le sentiment que la mort fut pour ce jeune poète une manière de protester contre la folie de la guerre, contre les „minutes noires de la folie", comme il disait dans un très beau vers. Elle fut une manière de fuir, de chercher l'oubli et de retrouver la solitude.

Mais la mort de Georg Trakl est un drame qui recommence. Mort en 1914, Georg Trakl doit-il de nouveau mourir en 1938? Les „minutes noires de la folie" doit-on les revivre, les accepter?

UN CONCERT À LA MÉMOIRE DE LA REINE MARIE

La Philharmonique reprend enfin, après des trop longues vacances, son activité annuelle. Elle annonce pour la semaine prochaine le premier concert symphonique de la saison, concert solennel dédié à la mémoire de la Reine Marie. On y exécutera, pour la première fois chez nous, le Requiem *de Gabriel Fauré, ce qui est peut-être le plus émouvant hommage qu'on puisse vouer à cette admirable Reine, qui fut une admirable musicienne.*

La Philharmonique est une institution royale. Elle existe grâce à la protection du Souverain et sans *doute rien n'est plus naturel pour cette institution animée et maintenue par la volonté et l'esprit du Roi, rien n'est plus naturel que de participer au deuil national. Mais ce n'est pas seulement pour ces raisons d'ordre général que le concert solennel, annoncé par la Philharmonique, nous semble un geste naturel.*

La Reine Marie était une amie de la musique. Aux concerts de la Philharmonique, elle était chez elle. Combien de fois ne l'avons-nous pas vue dans sa loge de l'Athénée Roumain, suivre avec ce regard de grâce et de mélancolie, que nous lui connaissions, les grandes symphonies de Beethoven et de Mozart, les grands concerts de Bach et de Haydn! Elle avait l'art d'écouter et son sourire, voilé par un peu de tristesse rêveuse, était le miroir le plus sensible de l'émotion musicale.

Le public de concert forme une sorte de famille spirituelle. Il y a toujours dans une salle de concert une atmosphère d'intimité, de solidarité tacite, de légère amitié. La Reine acceptait avec une parfaite bonne grâce l'hommage de cette amitié respectueuse. Son arrivée, son départ, avaient quelque chose d'amical et d'intime. Elle semblait nous dire en partant: „alors, à jeudi prochain...” Et en effet, le jeudi prochain, elle était de nouveau dans sa loge, avec le même sourire attentif et ému.

Il nous est tellement difficile de nous imaginer nos soirées de concert sans cette présence protectrice. Il nous est tellement difficile de croire et d'accepter que nous ne la verrons plus, dans ses magnifiques robes blanches, décorer avec tant de

simplicité cette loge royale qui noue semblait être le cœur même de la salle du concert.

Jeudi soir, en retrouvant, au premier concert de la Philharmonique, nos fauteuils, nous chercherons dans cette grande salle le souvenir vivant de la Reine. Elle y sera comme toujours mélancoliquement penchée sur les bords de sa loge, hélas!, vide.

PE MARGINEA UNEI CĂRŢI DE TEATRU[1]

D. George Mihail Zamfirescu publică sub un titlu regretabil, o carte interesantă. D-sa are o veche preferinţă pentru vorbele mari şi simbolurile vagi. Cum am mai observat şi altă dată (în 1932, la apariţia romanului *Maidanul cu dragoste*), resursele sale de creaţie sunt puternice, dar confuze. Un stil retoric, pretenţios, prea liric, încărcat de violenţe deplasate şi de expresii improprii, îl dezorientează pe acest scriitor, ale cărui mari calităţi nu pot fi totuşi puse la îndoială.

Mărturii în contemporaneitate este un titlu inutil de grav pentru o culegere de cronici şi articole ocazionale. El este agravat de o serie de subtitluri, la fel de misterioase: *Mască pentru mască, Forme în lut, Drum nou din ceaţă,* etc.

Cartea d-lui Zamfirescu ar fi meritat să poarte un titlu mai simplu şi să se prezinte cititorului cu mai multă degajare. Este în fond o carte vioaie, o carte de luptă zilnică în lumea teatrului, o carte de discuţii libere. D. Zamfirescu nu este în teatru nici critic, nici teoretician, nici director de şcoală estetică: d-sa este un om de meserie, care cunoaşte teatrul şi în calitate de regizor, ceea ce îi dă dreptul să ne vorbească în numele unei duble experienţe. Trebuie să vedem în d-sa, ceea ce singur afirmă că este: „simplu profesionist care crede în imperativul categoric al bunului-simţ".

---

[1] George Mihail Zamfirescu: *Mărturii în contemporaneitate.* Biblioteca Teatrală. Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II”.

Dacă ne-ar permite, am simplifica şi mai mult această prezentare, spunând doar că e un profesionist de bun simţ, căci „imperativul categoric" e puţin nelalocul lui în fraza citată[1].

---

[1] „Imperativ" şi mai ales „imperativ categoric" sunt termeni de care autorul abuzează, uneori cu o prea vizibilă stângăcie. Ca de exemplu, în fraza următoare, greu de înţeles: „Precizăm, în primul rând că aproape toţi marii reformatori ai tehnicei teatrale au exagerat, încercând să împrumute decorului imperative categorice, să condiţioneze orice realizare unor legi anume şi absolute" (p. 130).

„A împrumuta unui decor imperative categorice" este o operaţie cel puţin neobişnuită, ca să nu spunem stranie.

Textul d-lui Zamfirescu este foarte adesea victima unui vocabular neprecis, întrebuinţat fără o prea clară cunoaştere a cuvintelor.

„Literatura dramatică are o valoare independentă de spectacol. E un eşalon sigur" (p. 42).

„Ce sens va fi dând autorul cuvântului „eşalon"? Nouă, în propoziţiunea de mai sus, cuvântul ni se pare cu totul de neînţeles.

„Adevărul e că procedeele de dramatizare sunt cu totul inconforme" (p. 158).

„Inconform" nu e nici măcar un neologism. E un termen inventat de autor şi căruia nu-i putem găsi nici un sens, cu oricâtă atenţie am citi întreg contextul.

„Ar fi exclus să lăsăm spectacolele de teatru... sub egida de primă altitudine a cronicelor informative" (p. 184).

De câte ori d. Zamfirescu încearcă să formuleze teoretic ideile sale despre teatru, scrisul său e confuz. Sunt unele formule pe care ni le propune fără să le explice şi asupra cărora nici d-sa nu pare deplin clarificat. În nenumărate locuri, d-sa îi cere, de exemplu, teatrului „o tentativă de adaptare în contemporaneitate”. Într-o motivare mai simplă şi mai justă, s-ar părea că prin această „adaptare în contemporaneitate”, autorul înţelege o apropiere a teatrului de preocupările omului de azi.

„Evoluţia în cariera unui creator de valori efective sau reproductive – spune d. Zamfirescu – e în raport direct cu posibilităţile lui de respiraţie în timp”.

Prin „respiraţia în timp”, d-sa vrea probabil să înţeleagă legătura directă pe care un artist o are cu epoca în care trăieşte.

Toate aceste formule şi explicaţii teoretice nu au numai păcatul de a fi obscure ca exprimare, dar

---

Ce trebuie oare să înţelegem prin „egidă de primă altitudine”? E păcat că d. Zamfirescu se lasă atât de uşor speriat de cuvinte. E aproape mişcător să observi cât de mult îi plac expresiile „radicale” şi cu câtă plăcere le întrebuinţează. Neologismele sale, când nu sunt complet eronate, complet lipsite de sens (eşalon, imperativ, inconform, egidă...), sunt strigător de nefireşti: „tangentăm astfel principial problema repertoriului” (p. 104) sau „o comisiune poate fi suspicionată de părtinire” (p. 57) sau „eclectica repertoriului e reclamată de interese materiale”.

E de la sine înţeles că aceste greşeli de stil şi de gust nu acoperă talentul scriitorului, şi dacă le menţionăm în această notă, şi nu chiar în corpul articolului nostru, este tocmai pentru că socotim că darurile d-lui Zamfirescu sunt mult mai puternice decât insuficienţele scrisului său. Mai multă atenţie, un mai sever control de sine şi un hotărît efort de a fi clar îi pot aduce d-lui Zamfirescu mari servicii.

mai ales pe acela de a oferi soluţii simpliste pentru cele mai delicate probleme de artă. Bunul simţ poate călăuzi de minune pe un artist, dar el e cu totul insuficient pentru un teoretician.

Ar fi greu să arătăm care este poziţia critică şi concepţia teoretică a d-lui Zamfirescu în teatru. Tot ce ne spune d-sa în această privinţă este vag. S-ar părea că d-sa înclină pentru un teatru de avant-gardă, un teatru revoluţionar, dar nu ni se spune prea lămurit despre ce „revoluţie” e vorba. Se referă d. Zamfirescu la o revoluţie de ordin estetic, sau la o revoluţie de ordin social? Cere d-sa un teatru cu mijloace reînnoite de expresie, cu un nou stil actoricesc, cu noi procedee scenice, şi deci „revoluţia” de care ne vorbeşte o caută în însăşi structura artei dramatice? Cere d-sa, dimpotrivă, un teatru revoluţionar prin tendinţă socială; un teatru de idei revoluţionare?

Şi una şi cealaltă presupunere pot fi susţinute cu citate din cartea sa, dar nici unul din aceste citate nu va fi deplin lămuritor.

Teatrul de avangardă, teatrul de „factură revoluţionară”, de care vorbeşte cu multă pasiune autorul cărţii, e ceva foarte neguros – un ideal care răspunde mai mult temperamentului său neliniştit, decât unei concepţii de artă. Când ne chiamă „sub faldurile unui revoluţionarism răscolitor, răsturnător” (p. 44), autorul nu ştie prea bine unde ne cheamă. El e atât de puţin fixat asupra reformelor, pe care le caută, încât, atunci când e vorba să schiţeze un repertoriu de avangardă, ne propune trei piese de „factură revoluţionară”, care nu sunt altceva decât trei piese, poate nu de repertoriu curent, dar de repertoriu teatral cuminte. În orice caz, ar fi greu să vedem în Marcel Achard, în Jean Jacques Bernard şi chiar în Ferdinand Bruckner, un început de revoluţie.

Cum cele mai multe din articolele d-lui Zamfirescu sunt vechi de câţiva ani, ele reflectează – cu întârziere – acea febrilitate reformatoare ce agita teatrul european înainte de 1930, sub presiunea experienţelor regizorale germane şi ruseşti. De atunci cuvântul „avangardă” a îmbătrânit, şi astăzi când îl întâlnim într-o carte, ne dăm seama că el răspundea mai mult unei agitaţii nervoase de suprafaţă, decât unei profunde transformări de structură.

Dacă trecem peste speculaţiunile teoretice ale d-lui G. M. Zamfirescu şi dacă uităm de asemeni anumite obiecţii de stil şi vocabular, cartea d-sale devine o lectură plină de sugestii.

D. Zamfirescu iubeşte teatrul. Nimic nu poate descuraja această pasiune: nici deziluziile autorului dramatic, nici sărăcia mijloacelor tehnice de care dispune regizorul, nici ostilitatea autorităţilor oficiale, nici neînţelegerile publicului. D. Zamfirescu le cunoaşte pe toate, Ie denunţă pe toate, se luptă cu toate, dar toate la un loc sunt insuficiente, pentru a învinge setea sa de teatru.

„Numai acolo, pe scenă, e aerul sănătos al plămânilor noştri bolnavi.”

În nici o altă artă, bătăliile nu sunt atât de pătimaşe. Poezia, pictura, muzica se pot face probabil cu oarecare detaşare, cu anumită indiferenţă pentru public, cu anumit scepticism poate. Teatrul nu permite însă artistului să păstreze această rezervă. Contactul lui cu publicul e direct, brutal, imediat. Cortina e ridicată: nimic nu va întârzia loviturile, nimic nu va amortiza căderile. Totul se joacă, se pierde sau se câştigă pe o singură carte, într-o singură seară. De aici poate vine acea intensitate de emoţie, pe care teatrul o transmite tuturor servitorilor lui, de la autor şi actor până la cel din urmă din maşinişti. Teatrul e fascinant, pentru că e primejdios. Intră în el atâta hazard, atâta necunoscut, atâta mister, încât nu e de mirare că în apropierea lui, oamenii devin superstiţioşi, cabotini şi farsori.

Nimic nu e mai pitoresc, mai copilăros şi mai mişcător, decât teatrul văzut din culise. Ce amestec de naivitate şi ipocrizie, de orgoliu şi nelinişte, de megalomanie şi panică! În nici o altă artă nu se cheltuieşte probabil atâta tensiune nervoasă.

D. Zamfirescu are neliniştea omului de teatru. E ceva zbuciumat în toate experienţele pe care le-a întreprins, în toate polemicele pe care le-a suportat sau provocat, în toate peregrinările sale de autor şi regizor. Cartea sa ne introduce în intimitatea culiselor de teatru. E o carte făcută din convorbiri, din note de lucru, din polemici – toate prinse viu şi transmise cu toată căldura şi uneori naivitatea lucrurilor trăite. Este în aceste pagini o încordare, o febrilitate, un zbucium, pe care numai teatrul le poate da unui artist şi de la care probabil puţini se pot sustrage.

Am recitit, o dată cu cartea d-lui Zamfirescu, şi îndemnat oarecum de ea, anumite pagini din jurnalul fraţilor Goncourt şi din jurnalul lui Jules Renard, în legătură cu diverse premiere de teatru, din veacul trecut. Toate îşi seamănă. Toate se pregătesc în aceeaşi atmosferă de nerăbdare şi teamă, de încredere şi dezorientare, toate se desfăşoară în aceeaşi halucinantă tensiune de joc de noroc.

Emoţii, certuri, indignări, entuziasme, deprimări – comedia culiselor de teatru este etern aceeaşi.

La prima lor lucrare dramatică, fraţii Goncourt constată că „e mai greu să distribui o piesă decât să formezi un minister” şi că trebuie „mai multe demersuri, curse şi diplomaţie decât pentru un tratat de pace”.

La început teatrul e pentru ei un miracol («*Nous descendons l'éscalier, fous, ivres de joie*», notează în ziua în care piesa le e primită de comitetul de lectură), dar mai târziu el devine un adevărat coşmar:

„2 Ianuarie 1868. Alaltăieri ni s-a adus copia piesei noastre... Aproape că ne e teamă in mod instinctiv de ea, ca de un lucru din care va ieşi infernala nelinişte (angoisse) a emoţiilor de teatru”.

Această „infernală nelinişte” o încearcă pe rând Zola, Flaubert, Daudet, ori de câte ori li se joacă o piesă, «*Il faut faire du théâtre en s'en fichant*», spune Alphonse Daudet, dar poate că acest lucru nu e posibil, de vreme ce absurdului chin al teatrului nu i se poate sustrage nici ironicul, visătorul şi calmul Jules Renard. Ce copilăros de emoţionate sunt notele sale din seara în care se joacă pentru prima oară comedia lui *Monsieur Vernet*!

„2 Mai 1903. N-am dormit astă noapte. Friguri, arsuri, febră. Nici o linişte in privinţa actului întâi. Încerc să-mi aduc aminte că actul al doilea i-a plăcut lui Feydeau.

Rămân culcat aproape toată ziua, enervat şi gemând.

Marinette (soţia lui Jules Renard. N. R.) admirabil de curajoasă, îl va trimite pe Fantec (fiul lor. N. R.) ca să-mi spună cum a mers primul act. „Foarte bine. Bine. A mers. N-a mers.”

— Fii liniştit, îmi spuse ea. Îţi jur că voi spune adevărul.

Încetul cu încetul, mă calmez. Şi pe urmă, dacă n-ar fi vorba de bani, ce înseamnă toată această nebunie de teatru?”

E greu de răspuns la întrebarea pe care şi-o punea Jules Renard acum 35 de ani. Ea face parte din misterele de totdeauna ale teatrului. Nici cartea d-lui G. M. Zamfirescu nu-i răspunde, dar ea ne face să trăim încă o dată acest mister.

TEATRUL REGINA MARIA: *APA VIE*. RĂFUIALĂ VESELĂ ŞI TRISTĂ ÎN 3 ACTE de VICTOR ION POPA

„Dès qu’on travaille à la scène, on n’y voit plus rien” – spune Jules Renard în jurnalul său, pe care îmi cer iertare de a-l cita atât de des în cronicile noastre, dar pe care îl consider unul din cele mai edificatoare documente de teatru.

Mi-am amintit de vorba lui Renard în seara premierei d-lui Victor Ion Popa, şi mi-am spus că într-adevăr teatrul e o artă care orbeşte pe oricine se află în intimitatea lui. Nimic nu e mai greu de conservat pe scenă, decât clara vedere.

E acolo o atmosferă de febră, de nelinişte, de cabotinaj, un amestec de false emoţii, false adevăruri şi false legi, care te fac cu uşurinţă prizonierul lor şi te obligă să vezi totul prin prisma lor deformătoare. Aşa se explică poate de ce nu există niciodată certitudini în teatru, de ce nu e niciodată posibil un pronostic, de ce prevederile cele mai rezonabile sunt răsturnate violent la prima reprezentaţie.

Aşa se explică în sfârşit, de ce teatrul e arta care înregistrează gafele cele mai grave, greşelile cele mai prăpăstioase.

Desigur, în orice artă există pentru creator o anumită dificultate de a se detaşa de opera sa şi de a o judeca just, dar mi se pare că nicăieri mai mult ca în teatru această dificultate nu împiedică un control critic preventiv.

Un pictor poate să-şi dea destul de limpede seama de cusururile şi calităţile tabloului pe care l-a pictat; un romancier poate spune cel puţin până la un punct, care sunt greşelile romanului pe care l-a scris. De ce oare un „om de teatru" nu-şi poate judeca la fel de lucid propria sa muncă? De ce soarta unui spectacol pluteşte în necunoscut până la premieră şi de ce abia atunci, sub focurile rampei şi în prezenţa irevocabilă a publicului, lucrurile care cu o zi înainte nu se vedeau, devin brusc săritoare în ochi?

Piesa d-lui Victor Ion Popa a fost o cădere. În cariera unui scriitor cu atâtea resurse şi cu o atât de vie putere creatoare, lucrul nu e grav.

Ce mi s-a părut personal neliniştitor în cazul acesta, nu a fost faptul că d. Popa a scris o piesă falsă şi că a regizat un spectacol neviabil, ci că, scriind piesa şi regizând spectacolul, nu şi-a dat seama de defectele lor. Nouă, din fotoliul nostru de spectator, aceste defecte ni s-au părut fără discuţie evidente. De ce le-am văzut noi şi de ce nu le-a văzut d. Popa?

Întrebarea cred că e fără răspuns. Ea face parte din misterele teatrului.

Am răsfoit în ultima vreme jurnalul fraţilor Goncourt cu intenţia precisă de a reciti însemnările privitoare la teatru. Sunt consemnate acolo câteva căderi şi succese, fie ale lor personal, fie ale lui Zola, Flaubert şi Daudet. Romancieri toţi cinci, ei veneau spre teatru cu un fel de spaimă fascinată, pe care o înţeleg foarte bine. Romanul e o artă sigură, în care un artist poate rămâne tot timpul stăpân şi pe sine şi pe munca sa. În teatru însă, totul e incert, aventuros, mereu ameninţat, mereu schimbător. Te lupţi acolo cu necunoscutul, cu hazardul. O oră înainte de prima ridicare de cortină, încă nu ştii dacă va fi un triumf sau un dezastru. Este în bună parte un joc de noroc, şi nu e de mirare că oamenii cei mai superstiţioşi din lume, sunt actorii.

La 3 decembrie 1865, fraţii Goncourt, după ultima repetiţie a piesei lor *Henriette Maréchal*, notau în jurnal: „Efectul piesei creşte din repetiţie în repetiţie. Actorii se miră de ei înşişi şi se admiră unul pe altul. Tot teatrul crede într-un imens succes şi circulă peste tot o singură frază: «De douăzeci de ani, nu s-a mai văzut la Comedia Franceză, o piesă montată şi jucată ca asta»”.

Două zile mai târziu, la 5 decembrie, Comedia înregistra una din cele mai groaznice căderi din istoria teatrului. Piesa fraţilor Goncourt se prăbuşea sub fluierături, iar autorii fugeau departe de Paris, la Havre, ca să scape de coşmarul dezastrului.

„Quelle chute! Dans la rue les gens qui se rencontrent, dans les restaurants, les gens qui causent; tout Paris parle de nous dans nos oreilles”.

M-am gândit la acest periculos mister al teatrului în seara premierei d-lui Popa şi niciodată el nu mi s-a părut mai straniu, mai fără explicaţie. într-adevăr nimeni mai mult ca d. Popa nu e calificat să judece un spectacol şi să-şi dea seama de greşelile lui. Autor, pictor, regizor şi director, d-sa poate privi un spectacol în elementele sale constitutive şi e de aşteptat să-l poată privi şi în liniile lui de ansamblu. De la actor la costum, de la decor la lumină, de la text la culoare, nimic n-ar trebui să-i scape, niciun resort, niciun detaliu.

Cum e totuşi posibil, ca având atâtea mijloace de control şi fiind stăpânul absolut al spectacolului, d-sa să se fi înşelat atât de grav?

Se pare că la repetiţia generală, *Apa vie* a fost ascultată într-o atmosferă de tăcere solemnă, înfiorată de presentimentul unei mari izbânzi de artă. Dacă ar ţine un jurnal, d. Popa ar fi putut nota şi d-sa ca fraţii Goncourt, acum 73 de ani: „Tot teatrul crede într-un imens succes”.

24 de ore mai târziu, am asistat la deruta premierei.

Apa vie începe excelent. Actul prim este un admirabil act prim. El schiţează pregnant câteva tipuri, dar în acelaşi timp lasă destule porţi de trecere mai departe. Este funcţiunea principală a unui act de început: să ne prezinte oamenii, fără să-i clarifice integral; să angajeze drama, fără să o limiteze. Actul d-lui Popa deschide o sumă de posibilităţi, într-un cadru perfect realizat. Totul e schiţat atât de viu, atât de dramatic, încât ne e foarte uşor să trecem peste unele ciudăţenii fără sens (cum e de exemplu inacceptabilul personaj jucat de d. Storin), sau peste unele incidente confuze (cum e intrarea celor doi franţuji rătăciţi). Teatrul e o artă de procedee sumare. Detaliile falşe nu se văd, când sunt dominate de o scenă „tare”, sau de un ritm dramatic nervos.

Trecând deci peste cele două incidente semnalate şi trecând de asemeni peste verbiajul excesiv al eroului jucat de d. Cazaban (tânăr actor cu remarcabile calităţi), întreg actul întâi este fericit.

S-ar părea, judecând după acest act, că autorul a scris o comedie de atmosferă provincială şi ţărănească, pe vechea linie a *Ciutei* şi a *Muşcatei din fereastră*, o comedie de inspiraţie puţin sămănătoristă, care pune faţă în faţă pe boieri, pe arendaşi şi pe ţărani, toţi luptându-se cu asprime sau cu viclenie pentru stăpânirea pământului, acest pământ care a fost mereu personajul central al întregii literaturi sămănătoriste. Robust şi delicat, talentul de scriitor al d-lui Victor Ion Popa este, făcut să redea viaţă şi sevă unor astfel de teme care sunt moarte când pleacă de la o atitudine de principiu, dar îşi recapătă întreaga savoare, când sunt retrăite de o sensibilitate sincer ţărănească.

Autorul n-a voit însă să parcurgă încă o dată drumuri pe care a mai umblat. De la actul întâi la al doilea, d-sa abandonează punctul de plecare şi schimbă total obiectivele iniţiale ale piesei. Conflictul schiţat în primul act cade pe un plan secundar în actul al doilea şi e definitiv părăsit în actul al treilea. Comedie de situaţie la început, piesa devine dramă psihologică mai târziu. Intervin în decursul celor două acte ultime o sumă de elemente care deplasează axa piesei. *Răfuiala* (cum îşi subintitulează supărător autorul lucrarea), nu mai este o ceartă pentru pământ, ci o dispută confuză între mai multe psihologii atât de nebuloase, atât de inconsistente, încât ar fi greu să o urmărim şi să o pricepem. Lungi monologuri lirice, întunecate confesiuni, neaşteptate strigăte, interminabile tăceri, simboluri greoaie, explozii retorice de cinism sau de revoltă, pagini întregi de recitare în completă ceaţă, totul contrazice începutul dramatic al piesei.

E oare nevoie să spun că noi nu acceptăm stupida teamă a oamenilor de teatru de ceea ce ei numesc batjocoritor „literatură”? E oare nevoie să spun că prejudecata dialogului „nervos” (făcut adică exclusiv din replici scurte şi din „poante”), e una din cele mai barbare prostii care domneşte între specialiştii teatrului? E, în sfârşit, nevoie să spun că gândirea, poezia, meditaţia nu formează – aşa cum cred aceiaşi „specialişti” – un simplu lest nefericit al teatrului, şi că dimpotrivă teatrul nu va putea fi salvat ca artă decât tot prin poezie şi gândire?

Nu noi îi vom reproşa d-lui Victor Ion Popa faptul de a fi încercat să dea eroilor săi o anumită tensiune spirituală. Nu noi îi vom reproşa faptul de a fi vrut să fie poet şi gânditor, acolo unde i se cerea poate să fie numai meseriaş.

Dar din nefericire „literatura” din *Apă vie* este fără suport dramatic. Tot ce e „literatură” în această piesă, este simplu verbiaj. Faptele nu au consistenţă, drama nu e articulată, conflictul nu e susţinut. Oricât de puţin ar vorbi nişte oameni care nu au nimic de spus, vorbesc prea mult.

În teatru, conciziunea sau prolixitatea nu sunt provocate de lungimea textului, ci de logica faptelor. Lungimea unei piese nu poate fi măsurată cu cronometrul în mână, ci cu încordarea intimă a dramei.

S-a spus că d. Popa ar fi putut repara anumite defecte ale piesei sale, dacă ar fi consimţit să taie scene şi replici, simplificând textul şi reducând durata spectacolului.

Îndrăznim să credem că acest procedeu nu poate fi o soluţie. El dovedeşte un fel de a privi teatrul din afară. Credem că aceea ce îi lipseşte piesei d-lui Popa este coherenţa intimă a faptelor, stringenţa dramei, preciziunea articulaţiilor interioare. Restul e fără importanţă.

LA SOLIDARITÉ CULTURELLE ANGLO-ROUMAINE

Lord Lloyd, qui vient de nous quitter après avoir inauguré hier matin le nouvel Institut

Britannique, créé à Bucarest par la Société Anglo-Roumaine, emporte avec lui, espérons-le, le sentiment d'avoir passé chez nous quelques jours dans un milieu intellectuel qui garde une sensibilité spéciale et un intérêt toujours vivant pour toutes les formes de la culture anglaise,

L'Angleterre jouit chez nous non seulement de ce respect digne et fier qu'elle impose partout avec une totale simplicité rien que par le prestige naturel de ses traditions historiques. Ce ne sont pas seulement des raisons politiques qui sont la base de ce sentiment de confiance et de sympathie, bien que l'instinct de l'opinion publique saisit fort bien l'importance de telles raisons. Mais il y a dans l'attention qu'on voue chez nous au phénomène anglais quelque chose qui dépasse nettement le point de vue de la politique ou de l'économie: il y a un vif désir de communiquer intimement avec la culture anglaise, avec son esprit, son art, sa pensée, ses lettres.

La langue anglaise est devenue chez nous dans les derniers vingt ans un instrument courant d'étude, de connaissance et de travail intellectuel. Vous n'avez qu'à lire les œuvres de nos jeunes écrivains, de nos jeunes essayistes et critiques surtout, pour vous rendre compte que le contact avec la vie intellectuelle anglaise est à présent une source importante d'information et de stimulation, pour notre propre vie intellectuelle, dans ses manifestations les plus vivantes, les plus animées.

Regardez les catalogues de nos maisons d'édition et vous y trouverez chaque année un *important nombre de livres anglais traduits en langue roumaine et diffusés dans les couches les plus larges, les plus variées de notre public. N'est-il pas troublant de constater que Rudyard Kipling connaît en traduction roumaine un énorme succès et qu'en même temps un romancier moderne, tellement différent et d'un esprit si singulier que Aldous Huxley, trouve auprès du même public roumain la même audience, la même curiosité et la même sympathie?*

Ne parlons pas de D. H. Lawrence, ce grand artiste populaire et pourtant méconnu, dont le succès pourrait s'expliquer peut-être par un regrettable malentendu. Mais avouons notre surprise et notre satisfaction de pouvoir constater qu'un auteur si grave et si difficile comme l'étrange colonel Lawrence peut trouver chez nous un très important nombre de lecteurs et d'admirateurs.

Il n'y a pas de manifestation artistique et intellectuelle anglaise qui ne rencontre en Roumanie une curiosité et une sympathie toujours constante et toujours renouvelée. Souvenez-vous de l'attention toute spéciale dont le public a suivi l'année passée le concert de musique anglaise dirigé par M. Albert Coates. Voyez le répertoire de notre Théâtre National et même de nos compagnies particulières de théâtre: vous y trouverez chaque année des auteurs anglais, classiques et modernes, de Ben Jonson et Shakespeare à Bernard Shaw et Noël Coward.

Ce sont des preuves qui donnent leur plein sens aux paroles de Lord Lloyd qui parlait dans son discours, d'hier matin, d'une „solidarité" culturelle anglo-roumaine.

TROIS ANS DEPUIS LA MORT DE GIB MIHAESCO

Il y a trois ans depuis la mort de Gib Mihaesco et l'œuvre de ce grand écrivain malheureux n'a pas cessé d'être toujours vivante, toujours actuelle. Une nouvelle édition de son dernier roman Donna Alba *vient de paraître et il paraît qu'elle connaît un succès tout aussi vif que la première édition de 1934. On n'oublie pas facilement un écrivain d'une telle force créatrice. Gib Mihăesco avait le don très rare d'atteindre et d'émouvoir les couches les plus profondes et les plus larges du public, sans consentir à ce grand public aucune concession de goût. Il ne cherchait pas le succès, il ne faisait rien pour le conquérir, il avait une parfaite probité littéraire. Mais il avait la vocation du roman, il avait l'inimitable et mystérieuse puissance d'animer ses héros et de leur donner une telle force de réalité que leur présence s'imposait implacablement au lecteur.*

Gib Mihaesco fut un romancier qui avait l'audience du grand public, sans perdre l'adhésion du lecteur de qualité. Cela arrive assez rarement. Généralement le mauvais goût, le mélodrame, la farce sont indispensables pour émouvoir le grand public qui ne comprend pas les nuances et ne les aime pas.

Peut-être y avait-il quelque chose de mélodramatique dans l'inspiration de Gib Mihaesco (ses romans sont pleins de situations tendues, crispantes, dangereuses...), mais on n'y trouve aucune fausseté de ton, aucune faute de goût, car les détails sont dominés par une atmosphère pathétique *incomparable. Il y a je ne sais quelle lourdeur, je ne sais quelle lente hésitation dans le début de ses romans, mais les premières cents pages dépassées, on se trouve engagé dans un drame qui ne se laisse pas quitté et qu'on poursuit dans un rythme haletant.*

Mort en octobre 1935, Gib Mihaesco n'a jamais cessé de faire part, avec son souvenir, avec son œuvre, avec son esprit, de notre mouvement littéraire, de notre actualité littéraire. Nous comptons avec lui, nous comptons avec ses livres et sa présence parmi nous n'est pas seulement un douloureux souvenir, mais une réalité vivante.

„LA SOCIOLOGIE ROUMAINE”

C'est le titre d'une grande publication scientifique qui paraît depuis quelques années sous la direction du professeur Gusti. On y trouve des études de sociologie concernant toutes les réalités sociales de notre pays et de notre peuple. Malgré le caractère de stricte spécialité de ces travaux, leur portée dépasse de beaucoup le cercle d'activité et de rayonnement d'une publication universitaire.

Tout ce qui peut contribuer à définir le phénomène si complexe de la vie d'un peuple, de sa civilisation et de ses traditions sociales, tout ce qui peut révéler un trait caractéristique des formes de la vie nationale forme un objet de recherche pour l'école sociologique roumaine, fondée par M. Gusti, *et dont la revue „La Sociologie Roumaine” est une des manifestations les plus intéressantes.*

On peut discerner dans le programme de cette revue l’esprit général qui anime toute l’activité du professeur Gusti. C’est un alliage heureux d’esprit scientifique et de volonté créatrice. Sa chaire de sociologie à l’Université de Bucarest n’est pas une simple chaire universitaire, mais avant tout une présence vivante. L’enseignement du professeur Gusti n’a rien d’abstrait. Ses élèves sont ses disciples. Ils y trouvent une méthode de travail et ils apprennent à considérer la sociologie non seulement comme une discipline scientifique rigoureuse, mais en même temps comme une méthode vivante de connaître les phénomènes sociaux, de communiquer directement avec les choses, de les surprendre à leur origine, de les poursuivre à travers leur évolution.

Méthode vivante! Il serait encore plus exact d’ajouter: méthode militante.

Car le but de l’école sociologique, dont M. Gusti est le créateur, est d’une part d’étudier la société roumaine – et surtout la société paysanne – et d’autre part de diriger et de stimuler l’évolution de cette société, conformément à son esprit naturel et aux lois profondes de sa structure. Connaître et agir – voici les deux éléments essentiels de l’enseignement de M. Gusti. Son œuvre capitale, son traité de sociologie porte d’ailleurs un titre qui définit toute une conception: Sociologia militans.

C’est cet esprit agissant, réaliste, combattant et créateur, cet esprit qui, sans quitter les bibliothèques et les laboratoires, sait avant tout *connaître, regarder et comprendre la vie, c'est cet esprit à la fois scientifique et politique (dans le sens le plus juste du mot) qui anime toute la vaste activité de M. Gusti.*

„La Sociologie Roumaine" en est une preuve de plus – et ce n'est pas la moindre.

MME SYLVIE ŞERBESCO ET LA PHILHARMONIQUE, SOUS LA DIRECTION DE M. GEORGES GEORGESCO

La soliste du dernier concert symphonique avait accepté une tâche spécialement difficile en acceptant de jouer les Variations *de César Franck.*

Nous les avons entendues il y a deux ans interprétées par Arthur Rubinstein et nous les avons également entendues dans l'interprétation de Cortot. Il y a certains souvenirs qu'on ne peut ni effacer, ni dépasser. Rubinstein donnait aux Variations symphoniques *de Franck une clarté parfaite, un profond équilibre musical, une gravité classique. Cortot leur donnait par contre je ne sais quelle fluidité suave qui les rendait peut-être moins graves, mais plus nuancées. L'un et l'autre nous proposaient un César Franck différent, mais toujours vrai, car chacun de ces deux maîtres du piano nous laissait voir un autre côté de l'œuvre. Le César Franck puissant, sobre, calme et réfléchi de Rubinstein n'était pas moins véridique que le César Franck rêveur, délicat et pathétique de Cortot.*

Mme Sylvie Şerbesco est une artiste qui connaît parfaitement son métier et qui joue avec un sérieux et une fermeté remarquables. Son travail est minutieux, son sens musical est précis. Dès qu'elle se trouve au piano, on peut avoir la certitude qu'on est engagé dans un chemin qui ne nous égarera pas.

Faut-il lui reprocher de ne pas avoir vaincu nos souvenirs? Faut-il la rendre responsable de tout ce qu'un pianiste de génie, comme Cortot ou comme Rubinstein, sait découvrir dans l'intimité la plus profonde d'une œuvre, et que plus tard on cherche en vain dans le jeu d'un interprète moyen?

Certes, non. Nous n'avons pas le droit de faire valoir des exigences déplacées. Remercions Mme Şerbesco de nous avoir fait entendre une fois de plus les admirables Variations, *et de les avoir jouées avec tant de justesse technique.*

La même précision technique, le même sens du métier nous les retrouvâmes d'ailleurs dans la seconde partie du programme, en écoutant les Nuits *de Manuel de Falla. Comme le piano n'occupe pas dans cette œuvre tout à fait le premier plan, comme il y est plutôt un élément de l'ensemble symphonique qu'un instrument de soliste proprement dit, Mme Şerbesco a su se soumettre avec un dévouement admirable aux lois de l'ensemble.*

Le dirigeur du concert, M. Georges Georgesco eut une bonne soirée. Toutes ses qualités – élan, mouvement communicatif, sens inné de l'autorité et surtout ce don si rare et si précieux d'établir sans effort un contact direct entre l'orchestre et les auditeurs – toutes ces qualités nous *les applaudîmes de bon cœur. Puisse M. Georgesco garder le plus longtemps possible cet élan qu'il a toujours au commencement d'une nouvelle saison, mais qu'il perd parfois plus tard par lassitude, par indifférence.*

La quatrième symphonie d'Albert Roussel fut écoutée jeudi soir, avec un réel intérêt par un public auquel on offrait pour la première fois cette œuvre qui, sans être la plus heureuse composition du musicien français, n'est pas moins digne de figurer dans le répertoire d'un orchestre symphonique.

Roussel est un compositeur sage qui, malgré la domination évidente de Debussy, malgré l'enseignement de Vincent d'Indy, garde avant tout un souci d'ordre et de clarté qui retient et atténue toute hardiesse d'invention musicale. Rien n'est d'ailleurs hardi et rien n'est surtout aventureux ni dans la pensée, ni dans l'écriture de ce petit maître. Dans la grande famille debussyste, comme il est différent, comme il est – doit- on le dire? – médiocre, si on le compare à Ravel.

Cette comparaison, le concert de jeudi nous l'a facilitée, car si le programme commença avec la symphonie de Roussel, il finit avec Daphnis et Chloé *de Maurice Ravel, dont les pages étincelantes contredisent, d'une façon si heureuse, d'une façon si complète, la manière timide, raisonnable et bien sage de Roussel.*

En général, une bonne soirée de musique, sans rien d'exceptionnel peut-être, mais dont le programme homogène nous laisse une impression d'ensemble et un sentiment unitaire.

CLAUDIO ARRAU ET L'ORCHESTRE RADIO. STEFANESCO-GOANGA ET LA PHILHARMONIQUE

M. Claudio Arrau est déjà une de nos vieilles connaissances, bien qu'il soit encore si jeune et bien qu'on le puisse toujours considérer sur le seuil d'une carrière musicale, dont l'avenir lui reste largement ouvert.

Ses débuts à Bucarest, il y a quelques années, furent magnifiques et nous eûmes lors de son premier concert chez nous le plaisir de saluer en lui, sans aucune réticence, un pianiste de grande valeur, un jeune maître de son instrument et – ce qui est plus rare – un musicien inspiré. Mais il y a dans la carrière d'un artiste, même des plus grands, certaines époques ingrates, certaines inexpliquables éclipses, pendant lesquelles leurs qualités les plus profondes nous font l'impression d'avoir perdu leur force et leur éclat. C'est probablement au cours d'un tel moment de crise que M. Arrau nous visita l'année passée, car le concert qu'il donna en 1937 nous parut indigne de son beau talent. M. Arrau y était méconnaissable: c'était un pianiste correct, qui manquait d'élan, de conviction et de sensibilité. Quelque chose d'indifférent et de terne rendait son jeu inexpressif.

Aussi ce fut avec une certaine inquiétude que nous nous rendîmes mercredi au concert symphonique de l'Orchestre Radio, dont M. Arrau était le soliste, sous la direction de M. Alfred Alessandresco. Inquiétude vite dissipée, car nous retrouvâmes l'interprète sensible et nuancé de jadis, qui a peut-

être perdu un peu de la fraîcheur ingénue de ses débuts, mais qui a gagné cependant beaucoup d'expérience et de maîtrise.

Cette maîtrise on l'a pu admirer surtout dans l'exécution du concerto de Tchaïkovsky que M. Arrau joua avec une vigueur inattendue et avec une égalité de souffle et de style vraiment remarquable. S'il y a des réserves à faire, elles ne peuvent concerner que le Concerto en sol majeur *de Beethoven, pour lequel M. Arrau manque peut-être de cet accent de gravité calme qu'un Backhaus, un Rubinstein et même un Kempff savent donner aux grandes œuvres beethoveniennes, Excellent. dans l'Andante, il fut moins nuancé, moins juste dans les mouvements allègres, qu'il joua avec je ne sais quelle rapidité mécanique, sans résonnance intérieure. Par contre, nous l'applaudîmes sans réserve dans le concerto de Chopin, qui correspond tellement à son tempérament et à ses ressources naturelles, qu'on peut considérer M. Arrau parmi les meilleurs interprêtes de cette œuvre.*

M. Alfred Alessandresco est un dirigeur excellent quand il s'agit d'accompagner un soliste. Sa manière impersonnelle de diriger, son manque de tempérament affirmatif, sa modestie deviennent dans cette circonstance des qualités précieuses, car elles donnent au soliste la possibilité de mettre largement en valeur ses dons et sa personnalité.

M. Arrau mercredi, M. Stefanesco-Goanga un soir plus tard eurent l'occasion d'apprécier le prix de cette collaboration. En effet, ce fut toujours M. Alessandresco qui dirigea cette semaine le concert de la Philharmonique et, comme la seconde partie du programme était un *véritable „festival Wagner", c'est à M. Goanga que revint la tâche d'être le soliste de la soirée.*

Ce chanteur est sans doute un des meilleurs interprètes wagnériens que nous connaissions. Il n'est pas exagéré de le compter parmi les meilleurs Wotan, parmi les meilleurs Hans Sachs de l'Europe. À sa voix profonde et généreuse il faut ajouter une grande intelligence artistique, une parfaite sobriété d'attitude, une noblesse naturelle, instinctive qui domine avec beaucoup de simplicité tout son jeu. L'acteur égale le chanteur et c'est beaucoup dire si on connaît les exceptionnelles ressources vocales de M. Goanga.

La première partie du programme nous donna l'occasion d'entendre encore une fois la deuxième suite de Georges Enesco, œuvre admirable que nous regrettons de ne pas rencontrer plus souvent dans nos programmes symphoniques. Il y a dans cette „suite", qui fait pourtant partie des œuvres plus anciennes du maître, une inspiration si noble, une richesse musicale si ample, un métier si sûr, que nous pouvons la placer parmi les compositions les plus heureuses de Georges Enesco.

On la joua jeudi soir dans cette atmosphère de recueillement musical que le génie prestigieux d'Enesco sait toujours créer dans une salle de concert.

CARAGIALE, CRONICAR DRAMATIC

Cele 21 de articole, cronici, scrisori şi referate, pe care d. Şerban Cioculescu le publică sub titlul

general de „cronici dramatice" în al V-lea volum al ediţiei operelor lui Caragiale, reprezintă în acelaşi timp un important document literar şi nu mai puţin un document de teatru.

Aceste texte, pe care d. Cioculescu le-a căutat în colecţiile ziarelor din ultimele decenii ale veacului trecut şi care, de la întâia lor apariţie, nu mai fuseseră retipărite, sunt scrise – cel puţin unele din ele – de cea mai bună pană a lui Caragiale şi pot fi puse liniştit alături de cele mai strălucite „momente, schiţe şi amintiri". Ele îmbogăţesc opera vie a maestrului şi îi adaugă pagini de primă valoare. Este inexplicabil cum bucăţi ca *Benefissul* (p. 314) au putut lipsi din ediţiile anterioare, iar faptul că ele nu sunt redate tiparului decât 25 de ani după moartea lui Caragiale arată câtă nepăsare domneşte încă în istoria noastră literară, chiar şi în capitolele ei cele mai glorioase. Ediţia Zarifopol-Cioculescu a făcut preţioase descoperiri într-un domeniu pe care îl credeam integral cunoscut.

Dar nu despre valoarea acestei ediţii ne vom ocupa în nota de faţă – lucru ce ar trebui făcut într-un studiu special – şi nici despre interesul de ordin literar al textelor retipărite, după o atât de lungă uitare.

Dacă din cele două mari volume, pe care ni le-a oferit spre sfârşitul primăverii d. Cioculescu (tomurile IV şi V), nu alegem pentru moment decât un singur capitol, o facem pentru că el ne dă prilejul să privim teatrul românesc în perspectiva unei jumătăţi de secol, şi mai departe chiar, până spre cele mai naive începuturi ale sale.

Cronicile dramatice ale lui Caragiale sunt de două ori interesante: întâi pentru spiritul critic al autorului şi apoi pentru caracterul lor informativ. Nimeni nu ne poate spune lucruri mai pitoreşti, mai sugestive şi în acelaşi timp mai exacte despre condiţiunile în care se făcea teatru la noi în epoca acestor cronici. De la 1877 la 1900, fără a constitui o activitate critică susţinută, cronicile de teatru ale lui Caragiale, oricât de răzleţe sunt, formează un document nepreţuit despre viaţa teatrală a timpului. Repertoriu, joc actoricesc, decoruri, moravuri de culise, public – nimic din ceea ce face la un loc fenomenul „teatru”, privit şi ca artă, şi ca manifestare socială, nimic nu scapă acestui ochi pătrunzător şi avizat.

D. Cioculescu subliniază, de altfel, în prefaţă, valoarea documentară a acestor cronici.

„Nici un alt studiu contemporan – spune d-sa – nu dă măsura haosului în care se afla teatrul nostru, pe unica sa scenă permanentă, atât din punctul de vedere al producţiilor, cât şi din acela scenic. Studiul are aşadar valoarea unui document istoric de primă însemnătate” (p. XVII).

Dar acest interes de contribuţie documentară la istoria teatrului românesc nu este singurul. Cronicile lui Caragiale sunt un nou prilej de a medita nu numai la trecutul teatrului nostru, ci şi la stările sale prezente. Multe din observaţiile pe care scriitorul le făcea cu 60 de ani în urmă sunt valabile şi astăzi – ceea ce, de o parte, verifică siguranţa judecăţii sale critice, dar, de altă parte, lucru mai puţin îmbucurător, dovedeşte că teatrul nostru nu şi-a depăşit cu prea mult începuturile.

Caragiale, cronicar dramatic, ne ajută să facem unele confruntări şi comparaţii, care, dincolo de schimbările inevitabile ale timpului, şi dincolo mai ales de diferitele progrese de ordin material, arată cât de mult teatrul a rămas la noi identic cu sine. Ceea ce surprinde în cronicile acestea nu este bogăţia lor informativă, ci neaşteptatul lor caracter de actualitate.

„Vlăstar de dinastie actoricească, trăit zece ani între culise şi destoinic să vadă teatrul din lăuntru” – cum spune, în introducere, editorul textelor – Caragiale aduce în judecarea faptelor de teatru o cunoaştere intimă a lucrurilor, un gust critic fără greş, un instinct de artist şi o probitate de meseriaş.

Deşi cronicile sale par scrise doar cu un fel de bun simţ ironic, cu un fel de voită simplicitate morăcănoasă sau cordială, în sfârşit cu acel inimitabil ton interpelativ, ce dă coloare şi familiaritate paginilor sale cele mai serioase, nimic nu-l împiedică pe Caragiale ca, în ciuda obiectivelor mai mult ridicule, pe care i le poate oferi teatrul din acel timp şi în ciuda propriului său ton, care bagatelizează cu uşurinţă, să atingă totuşi unele legi permanente de. teatru şi să le formuleze liber, nedogmatic, dar nu mai puţin adânc.

Într-o vreme în care noţiunea de regie şi de punere în scenă, nu numai că nu avea sensul de azi, dar aproape că nici nu era diferenţiată ca o funcţiune distinctă în arta actorului, Caragiale, în cronicile sale, pune primul accent pe tehnica de ansamblu a unui spectacol, pe coeziunea lui, pe valoarea lui de „întreg”. Se înţelege, spectacolele pe care le judecă sunt cu totul derizorii. Ele sunt cu mult sub limita unei observaţii critice, dar după cum ridicula producţie poetică a timpului nu l-a împiedicat pe Maiorescu să fie un critic adevărat, nici teatrul corespunzător nu-l putea împiedica pe Caragiale să fie un la fel de pătrunzător critic. Legile de mecanică sunt aceleaşi şi într-un atelier de strungărie, şi într-o mare uzină metalurgică. Un mare repertoriu clasic sau un nenorocit repertoriu de piese şi melodrame localizate pot servi deopotrivă drept material de experienţă şi gândire. Legile teatrului, arta actorului, mentalitatea publicului, misterioasele raporturi dintre scenă şi sală rămân aceleaşi.

Observaţiile lui Caragiale despre jocul actoricesc, despre costume şi decoruri, despre mişcarea de ansamblu, trec prin justeţe mai departe de victimele imediate ale criticii sale. Foarte multe din aceste observaţii pot fi reluate şi azi, în stadiul oarecum evoluat al teatrului nostru.

Ceea ce denunţă Caragiale la actorii contemporani cu el este în primul rând jocul lor nediferenţiat. Exact acelaşi lucru ne supără şi pe noi azi. În nici o altă artă, ca in teatru, nu există atâtea clişee, atâtea convenţii, atâtea procedee mecanice.

„... toţi, de orice vârstă, de orice neam, din orice vreme, din orice loc, eroii de pe scena noastră se îmbracă, mănâncă, umblă, se mişcă, trăiesc şi mor după un singur tipar” (p. 241).

Există în teatrul nostru gesturi tipice, lacrimi care se repetă, un anumit mod invariabil de ingenuitate, un anumit procedeu, mereu acelaşi, de a fi trist, sau exuberant, sau blazat; există pentru fiecare sentiment, pentru fiecare situaţie, un registru neschimbat de atitudini, de accente, de grimase, aşa cum altădată exista un singur fundal de pădure pentru toate exterioarele şi un singur decor de „salon” pentru toate interioarele.

Se vede că, în 60 de ani, condiţiile de teatru au rămas în fond aceleaşi, pentru că dacă noi azi ne plângem de graba cu care se montează un spectacol, într-un timp ce nu permite nici măcar o bună memorare a textului şi cu atât mai puţin o adâncire a sa,. Caragiale, de acelaşi lucru, se plângea pe vremea lui.

„Piesele în genere nu se studiază; a şti textul rolului, mai mult sau mai puţin fără ajutorul suflerului, asta este maximul datoriei unui actor, şi se'nţelege că la maximul acesta, ca la orice maxim, nu poate ajunge fiecine.

„De aci rezultă o desăvârşită lipsă desiguranţă atât în jocul fiecăruia, cât şi în complexul mişcării. Momente de ezitare; stângăcie; greşeli de pas; încurcătură de dialog; replice obţinute în ruptul tirbuşonului; în genere, figuri ţepene, parcă ar fi împrumutate de la panopticul lui Braun; mâneci care parcă n-ar avea mâini vii înăuntru, şi nimica! nimica parcă n-ar bate sub jiletcă, afară de ceasornic! – o îngăimeală, o producţie îngălată, fară nici o vioiciune comunicativă, – în sfârşit... în sfârşit, lucru de beilic.”

Cine, găsind acest pasaj într-o cronică dramatică de azi, ar fi surprins citind-o? Cine ar putea crede că se referă la lucruri vechi de jumătate secol, şi nu la recente întâmplări de teatru?

Pentru a sublinia lipsa de unitate a unui spectacol, lipsa de „diapazon”, cum spune Caragiale în câteva locuri, cu o expresie ce trebuie să fi fost poate un termen tehnic în teatrul de atunci[1] – el duce până la caricatură anumite trăsături critice. Dezacord între interpreţii principali („*un actor vorbeşte din pimniţă şi altul din podul casei*", p. 260), nepotriviri groteşti în costume, debandadă în figuraţie, – toate sunt văzute cu acelaşi ochi neiertător şi amuzat. Caragiale care nu i-a iubit pe copiii teribili, nu-i poate iubi, din aceleaşi motive probabil, nici pe actorii teribili. „Răsfăţul" sub forma copilăriei sau a cabotinajului îl irită în aceeaşi măsură. Citind cronicile lui dramatice, îţi dai seama că, atunci ca şi acum, una din plăgile grave ale teatrului trebuie să fi fost actorul-vedetă care, prin excesele lui de aşa-zisă personalitate, falsifică repertoriul, falsifică regia, schimbă spectacolul, pentru ca toate să graviteze în jurul lui şi să-l pună în valoare.

„Astfel, un artist sau o artistă dă totdeauna benefissul său cu o piesă în care joacă un rol zdrobitor, – zdrobitor nu pentru el sau ea, ci pentru camarazi: beneficientul lucrează cinci acte cu câteva clipe de întrerupere, potrivindu-şi *miza 'n senă,* aşa ca el să fie totdeauna în mijloc, iar ceilalţi îi ţiu de jur împrejur scuipătoarea, la potrivită şi respectuoasă distanţă" (p. 314)[2].

Critica lui Caragiale nu recurge însă numai la şarje; multe din observaţiile sale sunt de o rară subtilitate. Când studiază jocul lui Grigore Manolescu în *Ruy-Blas* şi îi reproşează excesul de strălucire, excesul de „avânt”, recomandându-i mai puţin elan în anumite scene, tocmai pentru a da mai multă putere altora, Caragiale face un examen foarte minuţios analitic al interpretării. Cred că orice actor de astăzi ar putea citi cu folos aceste pagini, scrise spre lauda „bunului cumpăt” în teatru.

---

[1] «E un principiu elementar de teatru aşa-numitul diapazon» (p. 304).

[2] „Benefiss", „miza 'n senă" şi „a ţine scuipătoarea" sunt expresii tehnice, din argoul teatral al vremii, iar Caragiale le explică în ironie, în notele din josul paginii.

Om de teatru înnăscut, Caragiale trebuie să fi fost un extraordinar director de scenă. O dovedesc toate judecăţile sale despre actori, cărora le cere un aport personal, distinct, diferenţiat, dar cărora în acelaşi timp le pretinde o completă supunere la ansamblu.

Totul în cronicile lui Caragiale poate fi luat, fără anacronism, pe seama timpului nostru. Nici repertoriul nu pare a fi fundamental schimbat, nici presa de teatru, nici traducerile, nici producţia dramatică originală.

„În acest repertoriu, piesele se împart în trei mari categorii: localizări, plagiate şi traducţii. În afară de acestea, mai este încă o categorie foarte mică, pierdută în grămada celorlalte trei, dar pe care... nu trebuie s-o dăm uitării – categoria pieselor originale, care sunt aşa de puţine că le-am putea număra pe degete” (p. 247).

Cred că nimic nu e de modificat în fraza aceasta, pentru a o face aplicabilă stării actuale de lucruri. Cel mult ar trebui adăugat că plagiatele propriu-zise (asupra cărora Caragiale scrie observaţii savuroase) nu se mai fac în chipul direct, neelegant şi brutal al răposatului Frédéric Damé, şi că au devenit o formulă mai puţin precisă între traducere, localizare şi contribuţie personală.

Cât despre localizări – care mai bântuie şi azi pe scenele noastre – „boala cronică a localizării cu orice preţ” (p. 255) – reţeta a rămas aceeaşi, după cum aceeaşi a rămas reţeta traducerilor, după cum aceleaşi au rămas formulele curente despre „literatura originală”. Şi azi ca şi atunci se mai vorbeşte despre „încurajarea” acestei literaturi, formulă jignitoare şi falsă, care pune prost problema scriitorului român de teatru, căci de o parte îi creează o situaţie de inferioritate morală, iar de altă parte promovează din principiu mediocritatea ca atare.

„Cum se poate să nu încurajezi începuturile noastre de cultură?! – Dar, slavă Domnului! de la 1835 în fiecare an, – şi e jumătate de veac la mijloc! – ce facem alta decât să încurajăm mereu la începuturi? N-ar fi odată vremea să isprăvim cu începuturile astea interminabile?” (p. 279).

„E jumătate de veac la mijloc!”. Ei bine, a mai trecut de atunci încă o jumătate de veac şi formula „încurajării” a rămas tot în picioare, după cum au supravieţuit de atunci, pe scena noastră, atâtea „idei”, atâtea prejudecăţi, atâtea moravuri, atâtea situaţii...

Teatrul, vai!, e o artă care nu îmbătrâneşte.

EDIŢIE SPECIALĂ

Ediţie specială, spectacolul ce se reprezintă la Teatrul Regina Maria, nu este o piesă de teatru. E un scenariu de film, care în loc să fie montat într-un studio, cu toate posibilităţile tehnice adecvate, este realizat pe spaţiul redus al unei scene de teatru. Singurele probleme pe care le ridică un asemenea spectacol, sunt de ordin regizoral.

Cred de altfel că nici autorul, d. Camille F. Wynn, de al cărui nume auzim pentru întâia dată, n-a avut propriu-zis preocupări de creaţie dramatică, ci numai simple preocupări de decupaj. Succesiunea rapidă a tablourilor, căderile juste de cortină, trecerea bruscă de la un decor la altul, sunt calităţile exclusive ale textului său. Toată piesa e un fapt divers, expus cinematografic, cu scene scurte, concise, fără insistenţă, (ceea ce e foarte bine) şi fără nuanţe (ceea ce e mai puţin bine). Spectatorul n-are timp nici de gândire, nici de emoţie. Faptele sunt povestite telegrafic, reportericeşte, cu titluri, cu subtitluri, cu fotografii. Citeşti cu destul interes şi uiţi totul în clipa în care ai aruncat ziarul din mână. Acelaşi lucru se întâmplă cu acest spectacol pe care îl urmăreşti de la prima la ultima scenă cu toată atenţia, ba chiar cu anumită încordare – dar pe care îl uiţi în întregime, înainte chiar de a fi părăsit sala teatrului.

Autorul a avut poate unele intenţii de satiră socială. Se pare că a vrut să scrie o satiră a presei americane şi să denunţe valul de indiscreţie ipocrit moralizatoare ce bântuie în societatea americană. De la Duhamel şi Keyserling, asemenea probleme au devenit însă nişte simple locuri comune. Iar în literatura americană, Sinclair Lewis, Theodor Dreiser şi Ludwig Lewisohn. au spus în această materie, lucruri mai adânci şi mai grave decât poate spune d. Camille F. Wynn.

Întrucât priveşte spectacolul propriu-zis, se poate spune că Teatrul „Regina Maria” a rezolvat în chip onorabil toate obstacolele tehnice ale punerii în scenă. E o piesă în care decorurile au jucat un rol covârşitor, şi prin importanţă şi prin dificultate, 55 de tablouri, 55 de schimbări de decor, e o cifră record. Ea presupune un angrenaj tehnic precis şi complex, care să funcţioneze fără accident şi fără întârziere.

E poate un punct de vedere, care depăşeşte teatrul ca artă şi deplasează criteriile normale de judecată în această materie. Trebuie însă să spunem că într-un asemenea spectacol, instalaţiile electrice şi reţeaua de fire telefonice, nu reprezintă pentru regizor o problemă mai puţin grea, decât coordonarea jocului actoricesc, într-o trupă de patruzeci de interpreţi.

Actori, telefoane, sonerii şi lumini au funcţionat cu multă preciziune sub direcţia de scenă a d-lui Aurel Maican.

SUMMA CUM LAUDE.
CLOWNUL.

Un singur lucru poate să explice şi să scuze prezenţa unei piese ca *Summa cum laude*, pe scena Teatrului Naţional: faptul că autorul – d. Franz Karl Franchy – este cetăţean român. Dacă acest lucru, care a fost anunţat fără să fie însă oficial confirmat (căci programul nu ne dă în această privinţă nicio lămurire), e adevărat, atunci nu mai e nevoie de nicio altă explicaţie. Găsesc foarte firesc ca Teatrul Naţional să reprezinte o piesă modestă cum e *Summa* *cum laude*, pentru a înlesni unui autor de la noi o experienţă de debut.

Bucureştii nu sunt numai capitala politică a ţării, ci şi capitala ei culturală. În această calitate, ei au de îndeplinit o funcţiune de centralizare, de alegere şi de sinteză a tuturor forţelor de creaţie, ce se află pe pământul românesc. Teatrele noastre, sălile noastre de expoziţie, sălile de concert, editurile, redacţiile, nu pot decât servi cultura românească, dând posibilitate de expresie elementelor creatoare ce se manifestă în culturile minoritare de la noi. Trebuie să considerăm aceste culturi minoritare drept nişte provincii ale culturii româneşti şi să le integrăm în geografia spirituală a României noi.

Când pictorii saşi şi unguri din generaţia d-lui Hans Eder, au descins pentru prima oară, acum vreo 14 ani, din Ardeal în Bucureşti; când d. Victor Bikerich de la Braşov şi d. Stadelmann de la Sibiu, au luat primul contact cu viaţa muzicală a Capitalei; când editurile maghiare şi germane de la Oradea, Cluj sau Arad şi-au trimis de Ziua cărţii tipăriturile lor, pentru a fi expuse laolaltă eu tipăriturile marilor edituri româneşti – am primit aportul lor, care ne interesa nu atât prin valoarea lui obiectivă, cât prin semnificaţia gestului. Erau afluenţi modeşti, pe care viaţa noastră artistică şi intelectuală îi primea bucuroasă în cursul ei.

Dacă deci d. Franz Karl Franchy a prezentat o piesă Teatrului Naţional, în calitatea d-sale, de cetăţean român, originar din Ardeal, e natural ca această piesă – oricare ar fi defectele ei – să fi fost primită, presupunând că prezintă un minim de calităţi dramatice şi literare.

Situaţia însă e cu totul alta, dacă d. Franchy este un simplu autor vienez, pe care îl traducem, pentru faima sa. În acest caz, reprezentarea piesei *Summa cum laude*, îşi pierde sensul de experienţă şi nu mai poate invoca scuza, de a fi vrut să promoveze un autor nou, de la noi.

Cu această distincţie prealabilă, e timpul să spunem că *Summa cum laude*, este o melodramă naivă, plină de bune intenţii, pe care un exces de idealism declamator le compromite. Pe scenă se plimbă tot felul de martiri intelectuali care discută cu aparenţe de adâncime, o sumă de platitudini. Puţin humor, puţină poesie ar fi putut, poate, salva dizertaţia în trei acte şi patru tablouri a d-lui Franchy. Dar humorul îi lipseşte acestui autor care tratează onest şi cenuşiu, probleme onorabile.

Dacă d. Franchy e un debutant, îi putem spune că debutul său nu-i închide, cu desăvîrşire pentru viitor, drumul spre teatru.

Dar dacă d-sa e un autor consacrat, atunci totul e pierdut....

Tot o melodramă ne-a oferit Teatrul Naţional, pe a doua sa scenă, la Studio, jucând *Clownul*, de Roger Serck.

Se pare că ambele piese (ca şi *Suferinţele tânărului Werther*, de care vom vorbi mai jos) fac parte din moştenirea primită de noul director la instalarea sa. Să nu punem deci încă problema repertoriului. Cel puţin în acest domeniu, directoratul d-lui Ion Marin Sadoveanu n-a început încă.

Piesă mediocră, *Clownul*, izbuteşte să fie totuşi un spectacol interesant. Vorbesc de primele două acte – căci ultimele două se îneacă fără salvare în melodramă.

Aceste prime două acte îi dau d-lui Sahighian prilejul să realizeze veridic şi cu o remarcabilă preciziune de detalii, atmosfera unor culise de circ, somptuos în primul act, mizerabil în cel de al doilea. E un material scenic greu de mânuit, prin diversitate, prin grotesc, prin stridenţă, prin artificial. D. Sahighian a biruit toate aceste dificultăţi şi a stăpânit perfect şi ruajul complicat al decorului şi jocul actorilor.

D. Sahighian reprezintă în teatrul nostru de azi un exemplu de muncă. Fără mari calităţi personale, fără nimic „cuceritor”, d-sa înlocuieşte verva cu stăruinţa, şi fantezia cu bunul simţ. În teatru, ca şi în orice artă, mă întreb dacă oamenii „cuceritori” nu sunt mai primejdioşi decât oamenii mediocri. Tot ce fac ei e prea facil, prea la suprafaţă şi chiar când ne încântă, ne păcălesc. Cine va spune într-o zi, cu brutalitate, tristeţea cutărui mare actor care se ratează la cafenea, copleşit de prea multele lui daruri naturale?

E un blestem de sterilitate în orice talent fascinant.

D. Sahighian e un om silitor. Nu ştiu dacă are fantezie, nu cred că are vervă, mă îndoiesc că e original. Dar îi place să lucreze, îşi ia meseria în serios, munceşte cu bună credinţă şi nu trişează.

Încep să cred că în teatru, a nu trişa e un act de abnegaţie, căci nicăieri nu se trişează mai uşor, mai fără riscuri şi cu mai mult succes.

Un spectacol pus în scenă de d. Sahighian este un spectacol verificat în toate elementele lui. Simţi că a fost acolo un om muncitor, care n-a lăsat lucrul din mână, până ce nu l-a terminat.

Clownul a fost în acest sens o biruinţă de seriozitate. În plus, a fost un spectacol care i-a dat unui actor de talent, ca d. Finteşteanu, prilejul să facă o experienţă mai largă şi mai variată a posibilităţilor sale. Excelent actor de comedie, cu aptitutudini remarcabile de a schiţa pregnant tipuri de planul al doilea, care luminează de obicei un spectacol de teatru, d. Finteşteanu a avut de astă dată un rol complex, pe hotarul dintre farsă şi tragedie. L-a jucat cu elan, cu convingere şi cu un manifest simţ de responsabilitate.

SUFERINŢELE TÂNĂRULUI WERTHER

Nu vom relua, cu prilejul *Suferinţelor tânărului Werther*, problema veche a romanelor dramatizate. S-a spus de atâtea ori, şi cu argumente foarte serioase, că ele reprezintă un gen hibrid de teatru. Nu e locul să discutăm chestiunea în principiu. Credinţa noastră – pe care am expus-o altă dată mai pe larg[1] – este că teatrul de azi nu poate decât să câştige din această experienţă, care reprezintă o îmbogăţire de material şi o lărgire de orizont.

Lucrarea d-nelor Marietta Sadova şi Lucia Demetrius, confirmă pentru noi această veche opinie.

---

[1] Revista Fundaţiilor Regale, anul IV, nr. 10, 1 octombrie, 1937.

Când glasul lui Goethe poate fi auzit pe o scenă, teatrul capătă mai multă demnitate, mai multă nobleţă şi poate chiar mai mult adevăr, decât îi pot oferi toţi abilii făcători de teatru din zilele noastre.

Se înţelege că dramatizarea unui roman este o operă dificilă. Ea presupune în primul rând un mare respect intelectual, pentru ca opera transcrisă pentru teatru să nu fie mutilată – şi presupune în al doilea rând destulă îndemânare tehnică pentru ca dramatizarea să fie teatral valabilă.

Lucrarea d-nelor Sadova şi Demetrius îndeplineşte amândouă aceste condiţii. Goethe n-a fost trădat în transcrierea lor, iar această transcriere e un bun text de teatru.

Spectacolul a fost în întregime interesant, dar marea sa calitate a fost de a fi revelat în rolul lui Werther, pe un tânăr actor de mari resurse, a cărui apariţie constituie desigur un real eveniment. *Singurul eveniment al acestui început de stagiune!*

D. Emil Botta, este un actor derutant. Marile sale calităţi sunt confuze, nedisciplinate, uneori stridente, dar fără îndoială excepţionale. S-ar putea ca publicul să nu-l primească încă şi să refuze a-l urma. Vocea d-lui Botta este nesigură, poate artificioasă, cu accente false, cu vibraţii excesive. Gesturile sale sunt nestăpânite, uneori dezordonate. Dar în această dezordine, creşte un mare temperament liric, prea năvalnic pentru a se controla, prea tânăr pentru ca să se reprime.

Lângă o Charlotte, admirabil jucată de d-şoara Elvira Godeanu, care îmbină graţia cu stăpânirea de sine, jocul unui astfel de Werther, confuz şi tumultos, nu putea decât să pară dezordonat. Dar era un Werther pe care îl credeai. Un Werther care îşi trăia cu sinceritate sumbrul şi naivul său destin.

Poet de mari resurse (d. Botta e autorul volumului *Întunecatul april*, care reprezenta un moment unic de sensibilitate în poezia noastră tânără), actorul acesta aduce în teatru o simţire, o inteligenţă, o gravitate care nu trebuie să fie pierdute. Teatrul românesc capătă un interpret excepţional, pentru marele repertoriu romantic. Shakespeare, Musset, Goethe, Schiller, vor avea într-o zi pe scena românească, în d. Emil Botta, un actor ideal.

Dar până atunci, trebuie să i dăm timpul de a trece prin toate erorile debutului şi de a le învinge.

LA RÉFORME DE L'ENSEIGNEMENT UNIVERSITAIRE

La réforme de l'enseignement universitaire, qu'on vient de réaliser chez nous, est un événement qui dépasse de beaucoup le cadre restreint de l'école. Une telle réforme peut entraîner des conséquences profondes non seulement dans l'organisation et l'activité de nos universités, mais généralement dans toute notre vie intellectuelle.

Le but immédiat de la nouvelle loi est d'organiser avec plus de prévision et de rigueur le fonctionnement de l'enseignement universitaire, mais il ne faut pas croire que cette tâche est uniquement une tâche d'ordre administratif.

Établir les normes générales selon lesquelles on recrute les professeurs, organiser un contrôle permanent de leur activité; fixer les conditions des examens des concours et des travaux, qui constituent la vie normale de l'enseignement supérieur; détenir enfin tout le système sur lequel repose l'existence même d'un tel enseignement, tout cela est loin de concerner uniquement l'École, considérée comme une fonction autonome dans le complexe de l'État.

Il faut d'ailleurs reviser certaines formules, qui ont perdu depuis longtemps leur sens initial. Peut-on parler de nos jours d'une „autonomie universitaire", a-t-on le droit de parler d'une telle autonomie, depuis que les nouvelles conditions sociales de l'après-guerre ont partout transformé l'Université, en lui ôtant généralement le caractère académique et aristocratique de jadis et en lui donnant la tâche écrasante de préparer des générations entières de médecins, d'avocats, d'ingénieurs, de professeurs, qui sont des „professionnistes" avant d'être des intellectuels et qui considèrent leur diplôme non pas comme un titre de noblesse spirituelle, mais comme un permis de travail?

C'est un phénomène général qu'on a partout constaté et parfois déploré: l'enseignement universitaire a lentement perdu ses vigoureuses fonctions d'ordre spirituel, pour s'assumer des fonctions plus pratiques, plus „séculaires". Avant la guerre, l'Université était une sorte d'Académie, qui menait une existence particulière, fermée et presque secrète en milieu de la société. Il y avait une sorte de mentalité „insulaire" dans tout milieu universitaire. Songez à toutes ces petites villes universitaires *allemandes, françaises et italiennes qui ne vivaient que pour leurs écoles, pour leurs étudiants et leurs professeurs.*

C'est un phénomène disparu La „petite ville universitaire" est une formule dépassée par les immenses agglomérations d'étudiants qui ont occupé dans tous les pays les grandes capitales et qui ont formé un peu plus tard la masse énorme d'un prolétariat intellectuel, désorienté, tragique, découragé par la pauvreté et mal préparé pour la vie.

Le cercle „autonome" de la vie universitaire devenait une frontière fictive. Le problème commençait à devenir plutôt un problème social, simple problème scolaire.

Sous ce double aspect de la question doit-on examiner la nouvelle réforme qu'on vient d'accomplir. Les buts de cette réforme sont complexes: d'une part, elle veut résoudre les difficultés d'ordre social et économique entraînées par l'inflation des diplômes universitaires; d'autre part, elle veut rendre à l'Université ses sévères fonctions spirituelles et intellectuelles dont elle a toujours eu la sauvegarde.

CLARA HASKIL ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. GEORGES GEORGESCO

Le concert symphonique de cette semaine fait encore une fois la preuve que ce ne sont pas toujours les grandes vedettes qui font la valeur d'un concert.

Mme Clara Haskil, qui fut jeudi soir la soliste de la Philharmonique, n'est pas un nom célèbre. Ceux qui l'avaient entendue l'année passée gardaient sans doute le souvenir de son jeu si fin et si sensible, mais je ne crois pas que le nom de Mme Haskil ait une notoriété qui dépasse un cercle assez restreint de musiciens et d'amateurs. La modestie de son apparition, l'effacement volontaire de son attitude, son manque total de cabotinage, je ne sais quelle timidité émouvante dans les gestes, je ne sais quelle simplicité rêveuse et peut-être vaguement ironique empêchent cette grande artiste de jouer avec conviction le rôle trop facile de la „vedette". Aussi a-t-on quelque hésitation de reconnaître ce qui est réellement profond dans son jeu et surtout dans son admirable sens musical. Rien de „brillant", rien d'étincelant dans la technique de cette pianiste. Elle ne tient pas du tout à nous éblouir par les tours de force de sa virtuosité. La sûreté technique est parfaite, mais Mme Haskil ne veut pas en faire une qualité dominante, purement extérieure. Il y a dans presque toute virtuosité quelque chose d'ostentateur, et cette ostentation Mme Haskil de l'a pas. Nous lui en sommes reconnaissants. Son jeu est profondément pénétré par le sentiment musical de l'œuvre interprétée. Il se soumet, sans orgueil, sans éclat, sans cabotinage, aux exigences du texte musical qu'il a la tâche d'exprimer. Rarement une si grande maîtrise technique qui possède à tel point la discrétion de ses moyens.

Mme Haskil a joué jeudi soir le Concerto en mi bémol *de Mozart. Elle l'a joué peut-être sans ce*

„brio" dont on nous a habitués, dès qu'il s'agit de Mozart, mais en revanche elle lui a rendu un accent d'intimité, je ne sais quelle grâce émue qui convient admirablement au lyrisme mozartien. Le Concerto en mi bémol *est d'ailleurs une des œuvres les moins „brillantes": la verve de l'Allegro est voilée par la mélancolie des mouvements lents, mélancolie qu'on retrouve d'ailleurs dans le presto final, dans une petite phrase plutôt douloureuse que souriante.*

L'orchestre, dirigé par M. Georges Georgesco, collabora avec la soliste dans une entente parfaite et le dialogue du piano et des cordes eut toute la précision nécessaire.

Décidément, M. Georgesco se trouve dans une période heureuse de la carrière. Il a tout l'élan, l'autorité, l'énergie de ses meilleurs moments et jamais sa baguette ne fut plus ferme et en même temps plus nuancée. Il faut reconnaître que c'est surtout à M. Georges Georgesco que nous devons le beau concert de jeudi soir, dont le programme nous change un peu de la banalité courante du répertoire. En effet[1]*, le concerto de Mozart fut précédé par la* Symphonie classique *de Prokofiev et suivi par le* Sacre du printemps *de Stravinsky.*

Il y a peut-être, dans le caractère „classique" de la symphonie de Prokofiev, une pointe d'ironie. Sa clarté nous paraît délibérée, démonstrative. C'est comme si le compositeur voulait s'amuser, en nous faisant la preuve qu'il peut être clair et facilement „intelligible" quand il le veut bien. On dirait un poète qui, tout en écrivant des vers libres, fait l'expérience

---

[1] În text „effort".

d'écrire un poème selon les règles les plus strictes de la prosodie, rien que pour nous montrer qu'il peut le faire. Il y a dans cette Symphonie classique *une sorte d'humour caché, bien que l'œuvre n'ait point des intentions directes de parodie, L'écriture complexe de Prokofiev consent de devenir ici plus simple, plus lisible, et l'inspiration musicale du compositeur, tout en gardant son style, devient moins abstraite.*

Quelle longue distance à parcourir, si on part de cette œuvre pour aboutir au Sacre du printemps*! La syntaxe musicale y est brisée, l'enchaînement des phrases est difficile, la succession des idées est à chaque moment rompue; impossible de poursuivre une seule ligne directoire à travers ce magnifique paysage musical, bouleversant par sa diversité, par sa richesse, par son apparent désordre, par le tumulte de ses rythmes.*

La tâche du dirigeur est des plus difficiles, car ce désordre ne possède pas moins sa logique intime et il faut savoir la dominer et l'imposer aux exécutants et aux éditeurs. M. Georgesco l'a fait avec une incontestable sûreté.

FRANCIS JAMMES

Francis Jammes est mort sans détresse et presque sans mélancolie. Il avait à soixante-dix ans la conscience d'avoir bien rempli sa vie et il acceptait la mort avec le sentiment de paix, de repos et de simplicité, avec lequel il l'a chantée dans ses plus *lointains poèmes de jeunesse. Ses élégies et ses prières, écrites à trente ans, n'évoquaient pas une autre mort que celle qui vient de donner au vieillard de Hasparren la paix suprême. Il n'y a dans la mort de Jammes aucun désespoir, aucun renoncement. Il est mort avec une simplicité parfaite, après avoir écrit d'une main ferme son testament, ce testament qu'il fit paraître de son vivant dans un des derniers numéros de la N. R. F.*

*Francis Jammes n'appartenait déjà plus à notre temps, qu'il ne comprenait pas, qu'il ne voulait pas comprendre. Son dernier livre de poèmes, paru il y trois ou quatre ans (*De tout temps à jamais*), nous avait montré combien ce „patriarche" était étranger aux grands troubles d'ordre social, politique et moral qui secouaient le monde depuis la guerre.*

Sa querelle avec André Gide, son ami de jadis, marquait nettement, avec je ne sais quelle surprenante pointe d'intransigeance irritée, son refus non seulement de comprendre, mais simplement d'admettre l'existence d'une autre voie que celle de la quiétude catholique. De Hasparren, qui est devenu pour lui une sorte de refuge, il regardait ce monde de folie, qui est le nôtre, avec un peu de compassion peut-être, mais en même temps avec une volonté obstinée de ne pas comprendre. Il est mort dans la paix, parce que rien ne fut capable d'ébranler sa double foi: Dieu et la poésie.

Pour le lecteur roumain, Francis Jammes n'est pas un nom d'étranger. Son œuvre fut toujours vivante chez nous, où elle trouva non seulement un grand nombre de lecteurs, mais parmi nos meilleurs poètes, *des traducteurs fervents, des admirateurs et des disciples. Les grands poèmes de Jammes, ses élégies et ses prières, furent souvent traduits et on compte parmi ces traductions quelques pièces magistrales.*

Comment pourrait-on oublier par exemple l'admirable Première élégie à Albert Samain *dans la version roumaine de M. Perpessicius? Si nous disons que cette traduction vaut l'original, ce n'est que pour souligner le dévouement que nos meilleurs poètes ont voué au grand maître de Hasparren.*

On pourrait faire une véritable anthologie, si on réunissait dans un seul volume toutes les traductions roumaines de ses poèmes. MM. Perpessicius et Ion Pillat, qui furent les plus inspirés traducteurs de Jammes, ne voudraient-ils pas s'assumer cette tâche?

LES CONCERTS GEORGES ENESCO. ANNIE FISCHER ET LA PHILHARMONIQUE

La présence de Georges Enesco parmi nous, au début de la saison musicale, est en train de devenir une tradition. Nous ne pouvons plus imaginer une saison de musique qui commence autrement que par une série de concerts Enesco. La richesse de leur répertoire est capable de nourrir, de justifier et d'éclairer toute une année musicale et c'est en effet leur souvenir qui nous consolera plus tard de toutes les déceptions que nous réserve inévitablement la saison qui vient de commencer.

Il y a dans un concert Enesco recueillement, de pureté musicale, d'émotion et de simplicité. Tout nous *y est connu: ce magnifique violon et son timbre sans égal; le style du maître, ses attitudes, son expression; le répertoire, les pièces préférées, les grandes œuvres qu'il aime toujours reprendre. Tout nous y est connu et pourtant le miracle est toujours le même.*

Avons-nous assez souvent entendu la sonate de César Franck jouée par Enesco! Nous la savons par cœur, nous connaissons les moindres nuances que le jeu de l'interprète sait mettre en valeur, nous connaissons toute la clarté de ce jeu et toute sa vibrante émotion, et pourtant Franck joué par Enesco restera toujours une des plus belles choses qu'on puisse imaginer en musique.

Franck, Schumann et Beethoven firent partie du programme des deux premiers concerts (le 8 et le 12 novembre) et il est inutile de dire avec quelle pureté de style et quelle profonde sensibilité Georges Enesco fut, comme toujours, leur interprète. Nous avons entendu avec une satisfaction spéciale la sonate de Georges Enesco, jouée au premier récital, car la richesse des thèmes, l'invention des motifs, l'éblouissante diversité du rythme y sont mises en lumière par une écriture des plus complexes.

Il convient de souligner le dévouement des accompagnateurs et de citer tout spécialement le nom de M. Radu Mihail, une atmosphère inégalable de jeune pianiste de grand mérite qui est sans doute voué à une belle carrière personnelle.

*

On a exécuté jeudi soir à la Philharmonique le Poème de la nation *de M. Sabin Drăgoi, œuvre écrite à l'intention d'une cérémonie qui eut lieu cette année,* *lors de l'inauguration de la „grande fresque" de l'Athénée Roumain. C'est un commentaire musical de l'œuvre de M. Costin Petresco, l'auteur de la fresque, et on peut dire que le compositeur et le peintre ont fait, l'un en musique et l'autre en peinture, deux œuvres qui sont dignes l'une de l'autre.*

M. Drăgoi est un musicien que les grandes entreprises ne découragent pas. Il aborde avec une volonté créatrice remarquable les thèmes les plus divers et les plus difficiles. On sait qu'il est l'auteur d'un opéra, d'un oratorio et de plusieurs poèmes symphoniques. Quelque chose de robuste et de décidé donne à toute son œuvre une incontestable importance dans notre mouvement musical.

M. Georges Georgesco a très bien fait d'inscrire le Poème *de M. Drăgoi au répertoire de la Philharmonique et le public l'a spontanément associé aux acclamations qui saluèrent M. Drăgoi et son œuvre.*

La soliste de la soirée fut une jeune pianiste viennoise, Mlle Annie Fischer qui joua le Concerto *de Schumann avec une grâce qui ne rendait pas son jeu moins ferme, ni moins précis. Il nous faudrait entendre Mlle Fischer dans un récital et surtout dans un programme plus varié, afin de pouvoir mieux définir ses qualités qui, nous le répétons, nous paraissent dès maintenant remarquables.*

La dernière partie du programme nous donna l'occasion d'écouter les Tableaux d'une exposition *de Moussorgski, dans l'étincelante orchestration de Maurice Ravel. Jamais une transcription ne fut plus symphonique, plus inventive, plus heureuse. Rendre* *aux thèmes écrits pour le piano cette complexité orchestrale, ce n'est pas simplement traduire une œuvre du langage d'un seul instrument dans le langage de l'orchestre, c'est plutôt la créer de nouveau. La part de Ravel est peut-être aussi grande que celle de Moussorgski dans cette admirable pièce symphonique.*

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. GEORGES GEORGESCO. FILIP LAZĂR. GIOCONDA DE VITO

Félicitons M. Georgesco d'avoir inscrit au programme du dernier concert symphonique le Concerto grosso *de Filip Lazăr et d'avoir ainsi ranimé le souvenir de ce compositeur, mort il y a deux ans, au milieu d'une activité créatrice des plus passionnées.*

L'héritage de Filip Lazăr ne représente pas, hélas! tout ce qu'il était capable de réaliser, mais il est assez riche, assez divers et surtout assez original pour maintenir son nom non seulement dans notre piété, mais dans notre admiration. Trois suites pour piano, trois danses pour violon et piano, une „bagatelle" pour violoncelle et piano, trois chansons et sept œuvres symphoniques, dont la plus importante est notamment le Concerto grosso *exécuté ce jeudi soir, mais parmi lesquelles on ne peut non plus oublier la spirituelle* Musique pour radio, *ni la puissante* Suite valaque, *ni l'éblouissant et curieux*

Ring – *n'y a-t-il pas dans toutes ces œuvres une assez ardente volonté créatrice pour vaincre la mort et éloigner l'oubli?*

La musique de Filip Lazăr est un heureux alliage d'esprit moderne et de clarté. C'est sans doute la musique d'un compositeur hardi, séduit par toutes les expériences de son métier, par toutes les recherches d'un nouveau style, mais cette hardiesse est constamment modérée par un instinct de sureté, par un idéal d'équilibre, par une volonté de maîtrise, d'ordre et de clarté. Comme il est surprenant ce Concerto grosso *dans l'œuvre d'un compositeur qui s'est laissé souvent entraîné par le rythme de la nouvelle musique! Quel puissant désir de sobriété classique, quelle dignité de style! Et pourtant, le musicien est trop personnel, son inspiration trop vivante, pour que la forme rigoureuse du concerto ne laisse se manifester, dans les passages les plus volontairement ternes, une admirable richesse mélodique. M. Georges Georgesco a dirigé l'œuvre de Filip Lazăr avec une émotion et une fermeté égales.*

Mlle Gioconda de Vito est une très jeune violoniste. Elle a probablement l'âge de Lola Bobesco, de Ginette Neveu, ses camarades qui l'avaient précédée sous la coupole de l'Athénée Roumain. Elle a surtout la même incontestable vocation pour la musique qui nous fait reconnaître dès les premiers accords un véritable musicien.

Avec un courage égal à sa simplicité, la jeune soliste du dernier symphonique a attaqué le Concerto pour violon et orchestre *de Beethoven, allant ainsi du*

premier moment vers ce qu'il y a de plus difficile et de plus grand dans la littérature de son instrument. Que peut-on lui demander de plus pour être certain de la grande classe de ses dons?

Mlle de Vito a un archet sûr, une grande maîtrise technique, une précision remarquable (car les quelques vagues défaillances qu'on a pu remarquer pendant l'Allegro du final ne peuvent nullement assombrir la pureté intégrale de l'exécution) et elle a surtout, outre cette étonnante virtuosité, qui tient du prodige, une sensibilité musicale si précoce, si profonde, si nuancée, qu'on peut considérer cette jeune fille parmi les meilleurs interprètes du Concerto *de Beethoven.*

Ce n'est pas un éloge ordinaire, si on se souvient (mais peut-on ne pas s'en souvenir?) que nous avons des nombreuses fois entendu cette œuvre, jouée par Georges Enesco et par Jacques Thibaud.

DESPRE „ACTUAL" ŞI „DOCUMENTAR"

O privire asupra celor 60 de volume ce formează colecţia de până azi a „Revista Fundaţiilor Regale" îi poate da cititorului prilejul nu numai să recapituleze activitatea acestei reviste, dar să se vadă întreaga noastră mişcare culturală pe ultimii cinci ani.

Nu cred că „Revista Fundaţiilor Regale" a avut vreodată în mod deliberat intenţia de a fi o publicaţie de caracter informativ. Totuşi, răsfoindu-i colecţia, ne dăm seama că ea reprezintă de pe acum, şi fără îndoială va reprezenta în viitor, un vast material documentar, care va deveni cu atât mai preţios cu cât va fi cercetat după o mai lungă trecere de vreme.

Fără intenţia de a face propriu-zis un bilanţ, am revăzut de curând întreaga colecţie a revistei, oprindu-ne cu deosebire asupra rubricilor sale regulate şi în genere asupra materialului său de cronică. Este poate sectorul în care se poate urmări mai clar structura acestei reviste care, de obicei, a evitat declaraţiile programatice şi a preferat să-şi definească fiinţa pe măsura împlinirii ei.

Se desprinde din sensul general al acestor cronici un refuz de principiu a tot ceea ce formează de obicei, într-o publicaţie curentă, partea de actualitate. Există un anumit material revuistic, al cărui unic interes este de a fi actual. Cărţi, evenimente şi idei sunt luate în consideraţie, numai pentru că sunt imediat prezente şi pentru că intră în acel circuit de agitaţie şi curiozitate care constituie „actualitatea" unui moment dat.

Niciodată ca în vremea noastră, viaţa culturală – şi nu numai de la noi, ci de pretutindeni – n-a trăit atât de mult sub presiunea actualităţii. Este unul din cele mai regretabile semne de decădere intelectuală, acest gust exagerat pentru „ultima noutate". Nu se poate tăgădui că presa zilnică a adus culturii mari servicii de răspândire, dar în acelaşi timp a creat, cel puţin la periferia ei, o anumită mentalitate de grabă, de zgomot, de uşurinţă, care zdruncină tot ce e mai nobil, mai durabil şi mai dezinteresat într-o adevărată activitate de artă şi ştiinţă.

Accesul în cultură a devenit poate mai facil, posibilităţile ei de difuzare au devenit desigur mai rapide şi mai numeroase, dar toate aceste înlesniri de ordin material se plătesc cu foarte grave renunţări de ordin intelectual.

Pe măsură ce literatura şi arta au devenit un obiect de reportaj, cucerind în presă importante rubrici zilnice, ba chiar creându-şi o presă proprie de specialitate, au fost silite să accepte legile jurnalismului. Presa este o uzină complicată, care nu funcţionează decât consumând în cantităţi enorme material de actualitate, ca un fel de combustibil ce întreţine apariţia regulată a tuturor rubricilor. Sub această lege implacabilă, e greu să se exercite un control critic eficace, e greu să se impună anumită ierarhie a valorilor, e mai ales greu să se oprească circulaţia valorilor false. Copleşit de materialul pe care îl consumă zilnic cu un fel de aviditate mecanică, jurnalismul n-are timp să aleagă.

Niciodată mai mult ca în timpul nostru – mai ales de când s-a inventat formula atât de populară a marilor reviste săptămânale politico-literare, cu sute de mii de cititori în toată Europa – literatura n-a avut atâtea cronici şi rubrici dedicate exclusiv ei. Câtă vreme aceste rubrici nu îndeplinesc decât un oficiu de simplă informaţie, ele sunt desigur utile. De obicei însă informaţia îşi depăşeşte rolul ei modest de înregistrare şi îşi asumă funcţiunea mult mai delicată de a judeca, de a impune, de a interzice, de a ataca – toate sub pavăza anonimă, şi fără răspundere, a reportajului, cu nesfârşitele lui variante.

S-a format astfel cu vremea un tip de presă literară „vioaie”, făcută aproape în întregime din ecouri, aluzii, polemici, anchete, redactate în genere sugestiv, colorat, cu vervă, dar neavând nici ambiţia, nici posibilitatea de a prezenta altceva decât aspectele cotidiane ale vieţii culturale, micile ei evenimente, micile ei anecdote, amuzante uneori, dar aproape totdeauna nesemnificative.

Serviciile pe care aceste rubrici de „bazar” cultural le-au adus literaturii sunt evidente: ele au dat oarecare vioiciune zilnică faptelor literare şi au atras poate astfel un anumit număr de cititori, pe care i-a sedus prin tot ce este pitoresc într-o agitaţie polemică şi anecdotică.

În schimb, primejdia pe care o reprezintă acest gen de jurnalism cultural, chiar dacă e mai puţin vizibilă, e mult mai gravă.

El reduce problemele de gândire sau de artă la măsura rubricii respective. În cele mai serioase chestiuni, trebuie să descopere o „poantă”, din care să poată face o notă, un ecou, o informaţie sau un subiect de anchetă. Lucrul e cu atât mai uşor, cu cât lipsa semnăturii îndepărtează şi ultimele resturi de responsabilitate intelectuală. Conştiinţa de a scrie pentru o singură zi, ba chiar pentru mai puţin, pentru o oră, pentru câteva minute – căci un ziar nu trăieşte mai mult – conştiinţa aceasta de provizoriu, de inutil îndepărtează în mod firesc ultimele scrupule. Ar trebui prea mult eroism, sau un prea riguros simţ de răspundere personală, pentru ca să se învestească mai multă muncă şi mai multă seriozitate, decât se cere. Cine ar putea spune din câte trucuri intelectuale se construieşte ceea ce se chiamă o „rubrică vioaie”? Citate fără indicarea surselor, verdicte critice fără cunoaşterea directă a lucrurilor, cărţi necitite, judecăţi improvizate, idei reproduse din auzite... Cu puţină îndemânare de a traduce şi răstălmăci, cu puţin exerciţiu de a pune tipografic în valoare un text, se poate face din acest material pestriţ, o pagină nu numai vizibilă, dar chiar atrăgătoare...

Cititorul s-a obişnuit atât de mult cu acest gen de presă literară, urmărită de obsesia actualităţii, încât reviste de cea mai severă ţinută, s-au văzut cu timpul silite să facă oarecare concesii şi să rezerve o parte din cuprinsul lor faptelor diverse. Până şi admirabila „*Nouvelle Revue Française*”, în paginile căreia pe vremuri o notă polemică ar fi părut frivolă, iar o aluzie la evenimentele curente ar fi fost un act de îndrăzneală, consacră de vreo doi ani, în mod regulat, un număr de pagini actualităţilor.

Credinţa noastră este că nimic nu piere mai repede şi nu devine mai inexpresiv, decât aceste „actualităţi”. La o depărtare de câteva luni, ceea ce un moment a părut orbitor de viu se stinge şi se uită. Lucrurile durabile sunt mai puţin atrăgătoare la prima vedere. Ele au timpul să aştepte.

Nimic nu poate fi întâmplător într-o publicaţie ca „Revista Fundaţiilor Regale” şi desigur că absenţa oricărui material de „bazar revuistic” nu este nici fără semnificaţie. Anumită severitate este implicată în întreaga ţinută a acestei reviste, care a îndepărtat sistematic din cuprinsul său orice element de polemică, de anchetă, ba chiar de simplă recenzie – afirmând astfel că actualitatea ca atare nu intră neapărat în câmpul său de vedere.

Prin faptul că este „actuală”, „pasionantă”, „la ordinea zilei”, o carte, o problemă, sau o idee nu câştigă automat dreptul de a fi menţionate, dar nici măcar pe acela de a fi combătută, în aceste pagini.

Se înţelege că atitudinea polemică este mai atrăgătoare decât o atitudine critică austeră şi că o publicaţie care discută orice şi pe oricine poate să pară mai diversă, decât o publicaţie care selectează cu anumită asprime, obiectivele dezbaterilor sale „...am primit şi reproşul stupefiant că R. F. R. (cu cele 240 de pagine lunar) publică eseuri şi studii austere şi nu e o revistă vioaie...”.

Rândurile acestea pe care le publica d. Camil Petrescu în articolul de lămuriri redacţionale, din primul număr al anului acesta, arătau cu câtă hotărâre acceptase conducerea revistei toate dificultăţile şi răspunderile ce decurg dintr-un tip de revistă care contrazice poate gustul public curent, tocmai pentru că funcţionarea sa esenţială este nu de a corespunde acestui public, ci de a-l controla şi orienta.

În viaţa noastră culturală, „Revista Fundaţiilor Regale” operează într-o zonă ce presupune un lung proces de eliminări prealabile. Ea merge prin însuşi sensul existenţei sale, spre ceea ce este esenţial ca manifestare sau ca semnificaţie.

Nu i se poate cere unei astfel de reviste să îndeplinească un simplu oficiu de informaţie, util desigur, dar prea elementar. Când un eveniment sau o problemă au ajuns în sfera de preocupări a revistei, se presupune că au străbătut mai întâi etapele intermediare.

Tocmai în această austeritate de criterii, în acest refuz continuu al faptului divers, în această căutare a valorilor semnificative, constă contribuţia pe care „Revista Fundaţiilor Regale” o oferă de pe acum şi o va oferi mai ales în viitor, istoriei literare şi în genere istoriei noastre culturale.

Colecţia revistei cuprinde un material documentar fără lest. Ceea ce a fost neglijabil a fost din capul locului exclus. Poate de aceea, la capătul acestor cinci ani, totul ni se pare, la o nouă lectură, neuzat de trecerea timpului.

TEATRUL NAŢIONAL: *CLOPOTUL SCUFUNDAT.* 5 ACTE ÎN VERSURI DE GERHARDT HAUPTMANN. VERSIUNE ROMÂNEASCĂ DE D. ADRIAN MANIU

Nimic poate nu măsoară mai elocvent lipsa noastră de contact direct cu literatura germană, decât felul nedumerit în care a fost primită reprezentarea *Clopotului scufundat* pe scena Teatrului Naţional.

Au trecut câteva decenii, aproape jumătate veac, de la premiera piesei lui Hauptmann şi în acest timp ea şi-a stabilit nu numai în opera scriitorului, dar în întreaga dramaturgie germană, un loc pe care nicio încercare critică nu-l mai poate astăzi, cel puţin acolo, revizui.

Die versunkene Glocke este, în patria sa de origină, un capitol închis. Ca orice mare operă, intrată cu acest titlu în conştiinţa publică, ea poate constitui un subiect de exegeză, dar nu unul de critică. Prestigiul timpului trecut, consensul de la sine înţeles al oficialităţii şi al publicului, respectul transmis de la generaţie la generaţie, prin manuale de şcoală, prin tratate de literatură, prin cursuri universitare, tot ceea ce este bine stabilit şi inatacabil într-o mare operă oficial recunoscută, o sustrage controlului critic, variaţiunilor de gust şi schimbărilor de judecată. O astfel de operă duce cu ea un întreg aparat de cultură, care prin complexitatea lui îi interzice cititorului sau spectatorului, orice iniţiativă personală.

El nu poate decât să adere şi să se supună. Altfel ar trebui să recuze nu o singură operă, dar o întreagă serie de cărţi comentarii, studii, teorii, exegeze, crescute în marginea acestei opere şi încorporate în fiinţa ei.

Când se joacă pe o scenă din Germania, *Die versunkene Glocke*, cortina se ridică nu asupra unei piese de Gerhardt Hauptmann, ci asupra unui capitol de istorie literară. Este acolo jumătate secol de viaţă artistică germană. Toţi actorii şi actriţele care l-au jucat pe Heinrich sau pe Rautendelein, toţi regizorii care au montat pe rând acelaşi spectacol, 50 de ani, în toate teatrele din Germania, o întreagă tradiţie de teatru, nenumăraţi comentatori şi profesori, o întreagă bibliografie de specialitate, toate cărţile, toate interpretările, toate manualele, îl privesc pe spectator şi îl conving prin simpla şi nevăzuta lor prezenţă, mai puternică decât orice judecată proprie, decât orice gust personal.

În România, *Clopotul scufundat* e desprins din acest cadru şi prezentat, fără apărare unui public neprevenit, care nu poate implica în judecata sa alte elemente decât cele pe care i le înfăţişează spectacolul. Piesa lui Hauptmann redevine pentru noi, după atâtea decenii, o „premieră”, în înţelesul strict al cuvântului. Este o operă pe care o judecăm cu îndrăzneala, cu libertatea şi poate cu imprudenţa necunoaşterii noastre în materie.

Astfel fiind, *Clopotul scufundat* ne pare un poem dramatic greoi, confuz, dând dezvoltări prolixe unui simbol nebulos, asupra căruia nici autorul, nici eroii săi nu sunt prea bine fixaţi. Ce este acest clopot făcut să răsune pe un creştet de munte?

Poate un ideal de ascensiune spirituală. Poate un act de orgoliu şi de înfruntare. Poate o încercare mistică de „trecere dincolo”. Poate un păcat.

Lungile tirade ale clopotarului Heinrich nu-l edifică nici pe el şi, cu atât mai puţin, pe noi. Ar fi greu de spus, dacă suferinţa lui este o dramă a creaţiei, o dramă a orgoliului sau, mai banal, o simplă dramă de iubire. Iar scufundarea clopotului, prăvălirea lui într-un fund de lac blestemat, nu ştim (şi nu ştie nici autorul) dacă este o penalitate metafizică sau, pur şi simplu, un accident şi o farsă.

Eroul lui Hauptmann ar putea foarte bine să semene, cel puţin prin simbol, cu constructorul Solness al lui Ibsen, Aceeaşi silinţă simbolică de înălţare spre cer, aceeaşi cădere finală. Dar Hauptmann se lasă dezorientat de propriul său subiect, pe care nu-l stăpâneşte nici ca desfăşurare teatrală, nici ca desfăşurare dialectică. După primele două acte drumurile se despart şi se pierd. Un amestec greoi de fantastic şi real încarcă simbolul poate limpede al începutului şi îl face cu totul de neînţeles.

Se ascunde clopotarul în munţi pentru a da viaţă operei sale sau numai pentru a regăsi o fată iubită? Fuga sa este un păcat metafizic sau o infidelitate conjugală? Lupta lui cu satul din vale, este un război spiritual între două feluri de a-l înţelege pe Dumnezeu sau pur şi simplu o ceartă între morala publică scandalizată şi proasta purtare a unui clopotar desfrânat?

Totul oscilează în piesa aceasta între platitudine şi sublim. Totul ar vrea şi ar putea să aibă un sens spiritual – şi totul revine pe urmă la o foarte de treabă explicaţie laică. E ceva de plumb în aripile acestui poem dramatic, ceva care îl împiedică să intre deplin în fantastic. Ar trebui poate uşurinţa muzicală, aeriană din *Visul unei nopţi de vară*, ar trebui poate nebunia iluminată din *Peer Gynt*. Nu este nici una nici alta. Nu ştiu ce gretuate terestră în scenele fantastice, nu ştiu ce simbolism încurcat în scenele realiste nu ne lasă nici să intrăm cu totul în vis, nici să rămânem ferm pe pământ. Piesa ezită între poem şi teatru.

Probabil că există dificultăţi speciale de înţelegere pentru un cititor sau un lector care nu e german.

În versiunea originală, *Clopotul scufundat* este *Ein deutsches Märchendrama*, lucru care l-a oprit să pătrundă în Franţa sau în Italia, unde acest amestec confuz de legendă lirică şi dramă burgheză, ar fi fost poate de neînţeles.

Traducerea românească a încercat un lucru foarte îndrăzneţ şi plin de primejdii. Din ceea ce Gherhardt Hauptmann a vrut să fie o „legendă dramatică germană”, d. Adrian Maniu a încercat să facă un basm românesc. Traducerea d-sale este mai de grabă o localizare. Rautendelein a devenit Sânziana, bătrâna Wittichen a devenit Muma Pădurii, Nickelmann se numeşte Răcănel, Waldschrat, Căprilă, iar Magda, Mădălina. Dacă e uşor de localizat numele personajelor, e însă nesfârşit mai greu de localizat drama însăşi.

Ne întrebăm dacă dând piesei lui Hauptmann rădăcini folclorice româneşti, traducătorul nu i-a deviat sensul original. Sunt în *Clopotul scufundat* elemente mistice catolice şi păgâne, care devin inexplicabile într-un basm cu Muma Pădurii.

Obiecţia ar putea fi serioasă, ba chiar gravă, dacă „tema filosofică”, „simbolul”, „ideea centrală” din *Clopotul scufundat*, ar fi considerate drept elemente esenţiale. În acest caz, o traducere exactă ar fi obligată să le păstreze în cadrul lor propriu. Deplasarea pe care o suferă opera lui Hauptmann în traducerea d-lui Maniu, nu este numai de la o limbă la alta, ci de la un mediu folcloric, la alt mediu folcloric. În noul lor cadru, temele iniţiale ale piesei sunt înstrăinate, ca o plantă exotică răsădită într-o pădure de brazi.

Poate că paguba nu e mare. De aceeaşi părere a fost şi d. Adrian Maniu, care a preferat să sacrifice integritatea mistică şi să zicem „filozofică” a operei, pentru a realiza în schimb o traducere plină de savoare lingvistică, cu ceva robust, ţărănesc şi viu în frumuseţea versurilor. Piesa lui Hauptmann îşi pierde poate temele ei simbolice, dar cîştigă în schimb o unitate de stil, pe care foarte rar o poate realiza un traducător.

Aportul d-lui Maniu este considerabil. Simpla ascultare a spectacolului era de ajuns pentru a ne lăsa să bănuim cât de mare trebuie să fi fost contribuţiunea sa personală, dar confruntarea textelor ne-a dovedit că lucrarea d-sale este prin invenţie prozodică prin bogăţie lexică, prin varietate de imagini şi ritmuri, o adevărată operă proprie. Traducerea este fidelă în linii mari, în sensul că urmăreşte perfect scenariul şi caută să redea toate momentele dramatice, chiar şi pe cele de amănunt, dar dezvoltarea lor este liberă şi uneori categoric depărtată de original. D. Maniu amplifică sau resfrânge versul original, cu depline drepturi. Pentru a da un singur exemplu, acolo unde textul german are 16 versuri de câte zece picioare, versiunea românească numără 50 de versuri de câte şapte picioare – şi se înţelege că această importantă deosebire de dimensiuni nu este obţinută prin simplă transpunere, ci prin reale adăugiri.

Numai un poet ar fi putut să-şi asume o astfel de sarcină, care dincolo de instinctul artistic al celui ce traduce, cade în plin arbitrar.

Vom transcrie pentru exemplificare două scurte fragmente din textul d-lui Maniu, un farmec şi un descântec, foarte frumos spuse la premieră de d-na Lilly Carandino, care a fost o admirabilă Sânziană – şi le vom alătura versiunii originale, pentru ca astfel cititorul nostru să-şi poată da seama şi de marile libertăţi pe care şi le-a luat traducătorul, dar şi de frumoasele izbânzi pe care le-a realizat poetul.

Mit dem ersten Blütenreis
zieh ich festen Zauberkreis,
wie's Grossmutter mich gelehrt,

Bleibe, Kömmling, unversehrt!
Bleibe Dein und Dein und mein!
Trete keiner hier herein:
sei es Knabe, oder sei's
Mädchen, Jüngling, Mann und Greis.

Nuia de alun,
Cum te descântă mătuşa,
La fel îţi spun acuşa:
Fii pază, fă-mi-l nevăzut, neştiut
Nuia înflorată, scuturată, de rouă rourată,
În jur rotată,
Fă-mi-l să nu-l vadă
Cine-o trece prin livadă.
De-o fi strein, să i se stingă raza luminii,
De-o fi duşman să-l ajungă orbul găinii.
Nuia răşchirată, te-am ocolit în târcolit
Fă să fie locul păzit.
Să nu-l poată trece nici copil, nici muiere,
Nici om, nici fiară cu patru picioare,
Aşa să faci nuia, nuia,
încât nimeni să nu mi-l ia.

Se observă uşor că amplificarea nu este aici numai de ordin prozodic, traducătorul dând 16 versuri, acolo unde textul avea 8, ci că este o adevărată creştere de material, ba chiar un nou poem substituit originalului, pentru a îndeplini în scenariu exact aceeaşi funcţiune dramatică, dar cu alte cuvinte, cu altă inspiraţie, cu alte motive lirice şi folclorice.

Şi mai frapantă devine substituirea, în descântecul din actul al doilea, unde un ritm de

Mioriţă, transformă total ritmul original, odată cu însuşi conţinutul poemului.

Maienkrauter, zart und frisch
streu ich euch in das Gemisch;
werd es süss und heiss und stark!
wer es trinkt, der trinkt sich Marck
Surre, surre, singe

Mălinaş, măline
Cu flori de sulcine
şi tu sunătoare
cu sora cicoare
Şi cu iarbă mare
Culese pe lună
Mustiţi împreună
Cu pătlagină
Din păragină
Lângă trei smicele
Pentru doruri grele
Hârâi, mârâi, sfârâi,
Cine-o să vă bea
Putere să-şi ia
Să crească din el
Tărie de-oţel,
Pietros cum e piatra
Să mi-l facă vatra,
Iute ca săgeata
Că e leacul gata.

Nu e exagerat să spunem că reprezentarea *Clopotului scufundat* pe o scenă românească, înainte de a fi un spectacol, este o traducere. Partea d-lui Adrian Maniu este covârşitor mai mare decât a regizorului şi a interpreţilor, iar premiera, dacă cumva n-ar fi fost un eveniment teatral, a fost – şi nu e puţin lucru – un eveniment de poezie.

După foarte multă vreme, poezia îşi recapătă drepturile sale în teatrul nostru.

S-ar putea ca publicul să nu ratifice cu adeziunea sa spectacolul. S-ar putea ca marele efort depus de traducător, regie şi interpretare să fie totuşi un insucces teatral. Să o spunem răspicat: din asemenea nobile insuccese se creează un repertoriu. Teatrul Naţional e obligat prin însăşi legea sa organică, să facă astfel de experienţe, care poate contrazic gustul public, dar răspund tocmai de aceea unei funcţiuni de cultură.

Când Teatrul Naţional suferă un mare insucces cu Premiul Nobel, piesa naivă, ca să nu spunem stupidă, ce s-a reprezentat în cursul lunii trecute (şi despre care găsim inutil să mai vorbim în cronica noastră) e foarte regretabil. Ar fi fost şi mai regretabil, dacă cu această piesă ar fi repurtat un succes. Nu căderile sau triumfurile pot constitui un criteriu de repertoriu artistic. *Clopotul scufundat* e poate o cădere, dar e mai ales o experienţă, un învăţământ şi un efort creator. Nu va ţine afişul, dar va intra, prin traducerea d-lui Maniu, între faptele de poezie ale acestor ani.

Spectacolul, pus în scenă de d. Paul Gusty, a fost echilibrat cenuşiu. Totul dovedeşte o lungă pregătire de regie, o muncă serioasă, un adânc simţ de răspundere. Nimic improvizat, nimic lăsat la voia întâmplării. Îi lipseşte totuşi spectacolului elanul care ar fi putut să dea mai multă mişcare şi poate chiar mai multă variaţie celor cinci acte, prea obositoare.

Este o anumită monotonie de culoare, de ritm şi de joc, care îngreunează scena. Reprezentaţia are poate un prea vădit caracter academic – dar e preferabil ca Teatrul Naţional să păcătuiască în sensul acesta, decât în sens invers.

D. Pop Marţian a fost un clopotar prea elegiac, iar d. N. Atanasiu un Căprilă prea exterior agitat. Am fi vrut să recurgă la mai puţine gesturi convenţional diabolice.

Excelent însă d. G. Ciprian, actor atât de inegal, ale cărui mijloace de expresie aspră, sumbră, stridentă uneori au găsit în Răcănel un rar prilej de realizare complectă.

D-na Lilly Carandino – repetăm – a fost o Rantendelein visată. În primele momente, mi s-a părut nesigură, din cauza unui accent de declamaţie, pe care l-a pierdut însă repede.

E un rol greu, variat, cu treceri dificile de la un ton la altul, cu ridicări neaşteptate de la ingenuitate la tragedie, pe care tânăra interpretă le-a realizat fără bruscheţe, fără insistenţă, cu toată simplicitatea necesară.

STUDIO TEATRUL NAŢIONAL: *ŞASE PERSONAGII ÎN CAUTAREA UNUI AUTOR* DE LUIGI PIRANDELLO

Ce repede îmbătrânesc în teatru marile îndrăzneli! A fost un timp în care comedia lui Pirandello putea să treacă drept o operă stranie, derutantă, greu de înţeles la primă vedere, plină de sensuri ascunse, de simboluri indescifrabile, de idei paradoxale... La o depărtare de 12 ani, toate aceste mistere devin copilăros de simple. „Ideile” lui Pirandello sunt astăzi inocente platitudini. Nici tinerii foiletonişti disperaţi n-ar mai putea vorbi decât cu oarecare jenă despre descompunerea personalităţii, despre dedublarea eului, despre arbitrara despărţire dintre real şi fictiv. Sunt probleme pe care dramaturgul italian le-a trecut foarte sumar din filozofie în teatru, simplificându-le până la paradox. Teatrul trăieşte din asemenea procedee grosolane.

Şase personagii în căutarea unui autor este o melodramă. E de mirare că nu s-a văzut de la început acest lucru, care e totuşi foarte limpede. Materialul propriu-zis al piesei îl constituie nu dezbaterile mai mult sau mai puţin teoretice dintre actori şi personaje, ci povestea de incest expusă în decursul celor trei acte.

Piesa aceasta nu este o dramă de idei, ci o simplă dramă de situaţii „tari”. Un incest, o sinucidere, o mamă îndoliată, o fiică decăzută – nici celei mai teribile melodrame, nu i se poate cere mai mult.

Ceea ce a adăugat Pirandello acestui subiect, a fost un anumit mod de expunere, enigmatică, ingenioasă prin trucurile de scenă utilizate. Poate că întreg pirandellismul nu este altceva decât un mod propriu de punere în scenă, în nici un caz însă un mod personal de a înţelege lumea. Tehnica acestui scriitor de teatru este abilă, sigură pe efectele şi loviturile la care recurge. Cu câtă socoteală ştie Pirandello să fie straniu! Ceea ce pare dezordonat, confuz şi neguros în scenariul său, este de fapt foarte bine calculat. O melodramă scrisă cu o tehnică de şaradă – iată formula piesei. Nu s-ar putea spune că nu e ingenios ca exerciţiu. Dacă de la punctul de plecare, suntem fixaţi asupra acestui lucru, dacă ştim exact ce să-i cerem spectacolului, dacă privim cu interes elementele de prestidigitaţie dramatică ale lucrării, totul se petrece în perfectă ordine.

Piesa devine o gravă impostură, numai dacă, schimbând punctul de vedere, îi cerem sau credem că ne oferă o concepţie tragică a vieţii!

Spectacolul a fost pus în scenă de către d. Ion Sava, tânăr regizor ieşean, căruia d. Ion Marin Sadoveanu îi dă posibilitatea unui debut interesant la Bucureşti.

E o experienţă pentru care directorul teatrului trebuie felicitat. Trecem de prea multă vreme printr-o criză de regie, pentru ca să nu facem toate încercările posibile de a-i găsi o soluţie.

D. Ion Sava şi-a afirmat incontestabil prezenţa sa în spectacolul de la studio. Jocul actorilor s-a resimţit de intervenţia unui om nou, care a ştiut să privească mai atent şi să ceară mai mult decât de obicei.

În linii mari, singura obiecţie pe care o putem face regiei este că a căzut în cursele aşa-zis filosofice ale textului. Oglinda mobilă, în care se reflectează uneori cele şase personagii, este un simbol prea ieftin al „dedublării”. În plus ea subliniază pretenţios, ambiţiile de intelectualitate ale textului şi contribuie astfel la agravarea falselor mistere pe care se sprijină întreaga comedie.

D. Sava trebuie însă lăudat pentru munca mai modestă şi fără îndoială mai utilă, pe care a depus-o în indicaţiile de joc date actorilor. Grupul celor şase personagii a fost remarcabil. Mai puţin convingător însă restul interpretării, iar figuraţia nearticulată. Întreg spectacolul a fost dominat de d-na Marietta Anca, ale cărei resurse de mare tragediană sunt surprinzător nuanţate cu nu ştiu ce humor demonic, adecvat rolului.

În totul un spectacol interesant, chiar dacă n-ar fi decât un prilej de revizuiri.

TEATRUL LIBER: *MAMA* DE KARL ČAPEK

Poate că piesa lui Karl Čapek, ce se joacă la teatrul Liber, cu o echipă de actori tineri şi în parte necunoscuţi, trebuie considerată drept un document al Cehoslovaciei, răpuse de curând.

Este în aceste trei acte un spirit de panică, de dezorientare, de spaimă înfrigurată, este un amestec de îndârjire şi renunţare, de rezistenţă şi cădere, este o tensiune nervoasă, din care nu se poate desprinde nimic ferm, nimic clar. Idei politice confuze, discuţii haotice, simboluri contrazicătoare – totul e vag, nedecis, buimăcit, lipsit de direcţie. Totuşi un suflu de teroare trece prin aceste scene destrămate şi le dă cel puţin o unitate de accent, în lipsa unei unităţi de gândire.

Nu-i putem refuza piesei lui Čapek simpatia noastră, de vreme ce ar fi greu să-i acordăm adeziunea noastră critică. Este în *Mama* o viziune tragică, ce copleşeşte mijloacele insuficiente ale dramaturgului. Sunt situaţii pe care nu le-ar fi putut salva de la grotesc decât o mare putere lirică, o arzătoare halucinaţie. Lucrurile sunt în piesa aceasta prea îndrăzneţe şi prea cuminţi în acelaşi timp. Gândul de a aduce în scenă o întreagă serie de eroi morţi, pentru a-i face să trăiască în intimitate cu Mama rămasă singură în viaţă, este cutezător. Când însă aceşti morţi joacă şah sau ascultă ultimile ştiri la radio, situaţia este mai de grabă grotescă. De câteva ori ridicolul se află în piesa lui Čapek, în vecinătatea tragicului. Regia d-lui Sahighian nu a ştiut să păstreze totdeauna limitele dintre patetic şi absurd.

Spectacolul are totuşi anumită nobleţe pentru tot ce este gratuit, necomercial şi dezinteresat într-o asemenea încercare. În plus, din punct de vedere actoricesc, este o experienţă frumoasă, căci interpretarea este integral lăsată pe seama tinerilor. Trebuie în special menţionaţi d-nii: Mircea Şeptilici, Ion Aurel Manolescu şi d-ra Sabina Muşătescu, a cărei voce are o exaltare lirică emoţionantă. Despre d-na Ecaterina Niţulescu-Sahighian, care a jucat rolul zdrobitor de greu al Mamei, se cuvine să spunem că l-a jucat onorabil, fără să se prăbuşească sub enormele lui dificultăţi. E foarte mult şi atât.

Nu ştim cine este tânărul actor N. Tomazoglu. Întâlnim pentru prima oară numele său într-un program de teatru. Nu ştim dacă a mai jucat până astăzi. Este însă un nume care trebuie reţinut. O ţinută de extremă simplicitate, ceva neobişnuit de sobru în tot jocul său, o căldură stăpânită în voce şi gesturi, o

privire gravă şi intensă – unde au rătăcit până astăzi toate aceste daruri?

TROIS ÉCRIVAINS FRANÇAIS À BUCAREST

Los trois écrivains français qui arrivent demain à Bucarest, à l'occasion de la semaine du livre français, peuvent être certains de trouver chez nous non seulement un accueil amical, mais surtout une atmosphère d'adhésion intellectuelle qui dépasse les simples règles de la courtoisie.

M. Georges Duhamel le sait déjà, car il ne vient pas chez nous pour la première fois, et il se rappelle peut-être la sympathie dont ses lecteurs roumains l'avaient salué en 1932, lors de sa première visite. Les paroles que l'auteur de Salavin *nous avait adressées à cette occasion-là, à la fin d'un banquet organisé par la Société des écrivains roumains, furent un message inoubliable. Revoir M. Duhamel parmi nous c'est retrouver un ami. Espérons qu'il aura lui aussi le sentiment de reprendre avec ses lecteurs roumains une conversation déjà vieille, mais qui n'a perdu, malgré les années, rien de son ancienne cordialité.*

Quant à M. M. André Thérive et Jean-Louis Vaudoyer, qui font probablement leur premier voyage en Roumanie, ils pourront constater que leur visite a été longtemps précédée par la renommée de leurs œuvres. Ils pourront se rendre compte de l'étroite *liaison qui existe entre la vie littéraire française et notre propre vie littéraire.*

Si M. Vaudoyer est surtout connu chez nous par son activité de critique d'art et si on connaît moins bien sa carrière littéraire proprement dite, la complexe activité de M. André Thérive fut toujours suivie par le lecteur roumain, dans ses manifestations les plus variées. Le romancier n'est pas moins apprécié que le critique et l'essayiste. Il y a quelques années, on discutait dans nos publications littéraires la contribution très importante de M. Thérive en ce qui concerne le roman populiste (formule un peu vieillie aujourd'hui) dont il était en même temps le critique, le théoricien et en quelque sorte le créateur. Les feuilletons critiques de M. Thérive ont une large audience chez nous et avec les chroniques littéraires de M. Edmond Jaloux ils constituent pour le lecteur roumain un critère des plus sûrs. L'autorité de son jugement est due d'une part à sa franchise, un peu brutale parfois (car ce critique aime parler clairement), et d'autre part à son indépendance, car nulle considération politique ne vient fausser son goût et sa liberté.

Mais nous n'avons pas l'intention de présenter la personnalité de nos hôtes à nos lecteurs qui sont leurs lecteurs. Nous voulons tout simplement leur souhaiter la bienvenue et leur dire combien cette visite nous est chère et combien elle rend vivant et actuel le commerce intellectuel que nous avons toujours eu avec leurs œuvres.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. ALFRED ALESSANDRESCO. ALFRED HOEHN

Dans l'attente de M. Stravinsky, dont la visite sera un des plus grands événements de la saison musicale, la Philharmonique se repose. Ses deux derniers concerts témoignent d'une lassitude qui est au moins prématurée, si l'on pense qu'il n'y a même pas deux mois depuis la reprise de son activité.

Ni le concert dirigé par M. Massini la semaine passée, ni celui dirigé par M. Alessandresco, avant hier soir, ne peuvent être considérés parmi les bonnes soirées de la Philharmonique. Nous le regrettons surtout pour M. Alessandresco, dont l'activité de dirigeur nous intéressait surtout du point de vue du répertoire, car ses concerts nous apportaient d'habitude certaines premières auditions qui montraient de sa part une volonté de renouvellement et un effort de diversité. Il nous avait offert l'année passée quelques pièces de musique française moderne que nous n'avons pas oubliées.

M. Alessandresco n'est pas un dirigeur de vocation. Il est très appliqué, il aime la musique, il est un bon travailleur, mais – l'a-t-on assez dit? – il n'a pas cette flamme d'énergie et de conviction qui est indispensable à un „chef" d'orchestre.

Si M. Massini a tous les signes extérieurs de la fausse énergie (ce qui le fait parfois confondre la violence et la vigueur), M. Alessandresco a par contre je ne sais quel air de fatigue qui nous laisse une impression de manque de précision. Tout est flou, indécis, un peu terne, sous sa baguette qui pourrait être délicate, si elle était plus énergique.

Debussy et Ravel dirigés par M. Alessandresco n'ont pas cette clarté fluide qui leur est nécessaire. Richard Straus à son tour n'a plus ce lyrisme allemand fait de puissance pathétique et de poésie sentimentale qui lui est spécifique. Aussi avons-nous entendu les deux Nocturnes *de Debusy, la* Rhapsodie espagnole *de Ravel et le* Don Juan *de Strauss avec un sentiment de résignation.*

Par contre, il faut féliciter M. Alessandresco d'avoir inscrit au début de son programme la Symphoniette *de M. Paul Constantinesco. Ce jeune compositeur nous donne encore une fois l'occasion d'observer l'humour, l'intelligence, l'esprit de son inspiration et de son langage. Une pointe d'ironie souriante, que nous avons déjà soulignée dans la* Sonatine *jouée en première audition, en novembre, par Georges Enesco, se fait remarquer également dans cette spirituelle petite symphonie, sans lui ôter pourtant les qualités de fermeté dans la construction et l'écriture.*

Le soliste de la soirée, M. Alfred Hoehn joua le Concerto pour piano et orchestre en si bémol mineur *de Tchaïkovsky avec une force, un élan, une justesse et surtout avec une conviction qui nous firent écouter avec intérêt cette œuvre qui par elle-même n'en a pas beaucoup. Le récital de M. Hoehn nous donnera probablement la possibilité de revenir plus amplement sur son jeu.*

EU ŞI EROINELE MELE

Mi s-a întâmplat în octombrie 1937 un accident despre care nici azi nu pot vorbi fără strângere de

inimă. În împrejurări din cele mai stupide, am pierdut manuscrisul unui roman.

Vorbesc pentru prima oară în mod public despre această întâmplare care a fost în momentul acela o mare suferinţă personală şi de care încă nu sunt consolat, deşi între timp mi-am refăcut – cu importante modificări inevitabile – manuscrisul.

Aveam un sentiment că am pierdut nu o carte, ci o fiinţă vie. Mi se părea că sunt despărţit în mod brutal de câţiva oameni dragi pe care n-am să-i mai văd.

Niciodată nu mi-am dat mai dureros seama că un personaj de carte nu este o ficţiune, ci că are, dimpotrivă o viaţă proprie. Trăisem cu eroii mei un an întreg, într-o strânsă intimitate, îi cunoşteam foarte bine, aveam impresia că şi ei mă cunosc pe mine, mă lega de ei nu ştiu ce sentiment de prietenie, mă simţeam oarecum angajat în existenţa lor – şi deodată îi pierdeam pe toţi, ca într-un incendiu, ca într-un naufragiu.

Dacă de atunci m-am silit să-mi refac manuscrisul nu a fost pentru a recâştiga o carte, ci pentru a regăsi o prietenie – şi, poate, chiar ceva mai mult decât o prietenie. Era printre personajele romanului meu pierdut o fată pentru care aveam foarte multă afecţiune. O chema Nora. Era un personaj complect fictiv, o eroină pe de-a-ntregul inventată, dar pe măsură ce scrisesem cartea, această imaginară Nora devenise pentru mine o prezenţă reală. Atât de reală, încât, într-o anumită împrejurare, a fost cât pe aci să fac pentru ea un gest riscat.

Publicasem într-o revistă un fragment din primul capitol al romanului şi un gazetar, recenzând revista, afirmase că eroina mea, este „o femeie de stradă”.

Sunt obişnuit să primesc cu mult calm, ba chiar cu indiferenţă atacurile care mi se adresează personal, dar de astă dată simţeam că nu e vorba de mine sau de literatura mea. Mi se părea că o femeie iubită este insultată în modul cel mai grosolan de un trecător iresponsabil şi că e de datoria mea s-o apăr. Aveam sincer senzaţia că această femeie nu mă are decât pe mine în lume şi că, de dincolo de manuscrisul meu, îmi trimite o privire rătăcită, o chemare în ajutor.

M-am întrebat câtva timp dacă nu trebuie să-i trimit martori ziaristului, dacă nu trebuie să-l dau în judecată pentru calomnie ... Dar te poţi bate în duel pentru o eroină de roman? Poţi face un proces pentru o jignire adresată unei fiinţe care nu există decât în închipuirea ta?

I-am cerut iertare Norei şi pentru infamiile ce s-au scris despre ea, şi pentru neputinţa mea de a-i veni în ajutor. Nu ştiu dacă a înţeles, nu ştiu dacă m-a iertat. Un personaj de roman nu este mai puţin sensibil, decât ceea ce numim noi un om „adevărat”.

Nu am intenţia să vorbesc aici despre toate eroinele mele. Cred că nici nu mi se cere acest lucru – şi, de altfel, nici nu m-ar interesa. Pe unele le-am uitat. Despre toate însă păstrez sentimentul că au fost nişte fiinţe. E ca şi cum ne-am fi despărţit de foarte multă vreme, fiecare ducându-şi mai departe drumul unui destin diferit. Nu pot crede că ele au rămas închise între coperţile cărţilor mele. Poate că şi astăzi continuă să trăiască în alte locuri, cu alţi oameni, alte întâmplări. Poate că n-ar fi exclus să ne întâlnim într-o bună zi din nou şi să ne uităm cu tristeţe înapoi, măsurând timpul care a trecut ...

Cetitorul nu va înţelege poate cât de vii, cât de reale pot să fie pentru un romancier aceste fiinţe imaginare care trăiesc în cărţile lui. Nu sunt nişte fantoşe de care dispui cum vrei. Au voinţa lor proprie, au destinul lor propriu – şi de multe ori acest destin contrazice proictele romancierului.

În ce mă priveşte pe mine, mi s-a întâmplat foarte adesea să fiu obligat să schimb în cărţile mele anumite situaţii, pe care eroii mei refuzau pur şi simplu să le accepte. Erau gesturi pe care nu vroiau să le facă, erau cuvinte pe care nu vroiau să le spună. Poate că e momentul cel mai emoţionant din munca de creaţie literară, atunci când simţi rezistenţa propriilor tale personaje, rezistenţă care depăşeşte şi dejoacă orice proiect dinainte făcut.

Ţin minte cum în timp ce scriam romanul *De două mii de ani*, una din eroinele mele, pentru care aveam multă simpatie, Marjorie Dunton, mi-a făcut neplăcuta surpriză de a se îndrăgosti de un personaj, foarte de treabă, dar care cred că nu se potrivea de loc, Marin Dronţu. Impresia mea era că Marjorie face o prostie şi m-am silit s-o conving de acest lucru, dar era în capriciul ei atâta hotărâre, încât a trebuit, cu părere de rău, să mă supun. Am scris acel capitol al iubirii ei cu Marin Dronţu într-o dimineaţă de martie 1934, cu un sentiment de resemnare şi de tristeţe, pe care nu-l uit. Eram la Brăila – şi după ce am terminat capitolul, am coborât singur spre port şi m-am plimbat multă vreme de-a lungul Dunării abia

dezgheţate, încercând să uit. Mă simţeam trădat ca de o femeie pe care aş fi iubit-o ...

DEUX LIVRES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

Il y a dans la récente récolte littéraire deux livres qui nous offrent non seulement le plaisir d'une bonne lecture, mais surtout l'occasion de jeter un regard d'ensemble sur les dernières années de notre mouvement littéraire et d'en faire sinon un bilan final, ce qui serait trop tôt, au moins un triage provisoire. Rien de plus utile que de mettre de temps en temps un peu d'ordre parmi nos livres et de constater combien ils ont changé depuis la première lecture.

Voici deux critiques – M. Perpessicius et M. Vladimir Streinu – qui nous invitent à faire avec eux un petit voyage à travers la littérature roumaine actuelle et de passer en revue certains livres que nous avons déjà oubliés, mais qu'il est instructif de revoir après quelque temps.

M. Perpessicius fait paraître son quatrième tome de Mentions critiques *et M. Vladimir Streinu son premier volume de* Pages de critique littéraire.

Remarquons que ni l'un ni l'autre, malgré la régularité dont ils accomplissent leur office critique, ne sont pas des critiques de profession. Ce sont deux écrivains qui ont une œuvre personnelle, deux poètes qui n'ont pas renoncé à la poésie. La critique n'est pas pour eux, comme cela se passe parfois, une manière de venger certaines ambitions créatrices *déçues. Elle n'est ni une vengeance, ni une consolation. Elle est par contre un complément de l'activité littéraire personnelle.*

Je crois qu'un poète qui se dédie à la critique littéraire le fait par générosité et aussi par désir de mieux connaître les ressorts de son propre travail. C'est un effort de lucidité qui cherche à se comprendre soi-même à travers les livres des autres. Ne croyez pourtant pas qu'une telle critique est forcément „subjective" et qu'elle a un côté de confession indirecte qui l'empêche de voir clairement les choses. Nous ne connaissons pas de lecteur qui puisse avoir l'objectivité, l'esprit de justice, la fermeté de jugement dont les deux livres de M. Perpessicius et de M. Streinu nous donnent une preuve remarquable.

Les Mentions critiques *embrassent avec une parfaite compréhension les œuvres les plus variées, les écrivains les plus différents, les directives les plus divergentes, sans aucun esprit partisan, avec l'unique souci de comprendre et d'expliquer. Il y a dans la critique de M. Perpessicius je ne sais quel effacement volontaire devant l'œuvre, afin de la laisser seule parler et se défendre, ce qui donne peut-être à ses chroniques un air trompeur de bienveillance acquise. Ne confondons pas l'aménité du style et l'adhésion du critique. Sous l'apparence de la plus souriante indulgence, M. Perpessicius sait dire les choses les plus graves. Il le fait sans brutalité, mais avec décision.*

Quant à M. Streinu, le ton de sa critique est plus ferme et presque sévère. Très sobre, il écrit avec *un détachement qui ne réussit heureusement pas de faire taire la passion littéraire.*

LES CONCERTS DE NOËL. LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. GEORGES GEORGESCO. LOLA BOBESCO

Nous avons trop souvent déploré dans nos chroniques la pauvreté du répertoire de musique religieuse qu'on nous fait entendre chaque année à l'occasion des grandes fêtes et nous n'avons pas l'intention de revenir sur cette question qui est probablement insoluble.

*Serait-il réellement impossible de réaliser une bonne exécution de l'*Oratorio de Noël *de Jean Sébastien Bach et de la maintenir dans le répertoire de la Philharmonique? Faut-il laisser les grandes œuvres liturgiques (les trois passions de Bach, son* Oratorio de Noël, *le* Requiem *de Mozart, la* Missa solemnis *de Beethoven, le* Requiem allemand *de Brahms, le* Saint Sebastien *de Debussy...) faut-il les laisser dans une sorte de musée fermé de la musique, comme si elles étaient des pièces respectables et inanimées?*

Il a fallu dans les dernières années le courage de quelque organiste épris de son métier (M. Bickerich de Braşov, M. Dressler de Sibiu, M. Stadelmann de Bucarest) pour que nous ayons l'occasion s'entendre certaines œuvres liturgiques de Bach, de Palestrina, de Brahms, avec tous les risques *et tous les défauts d'une exécution improvisée avec des solistes, des chœurs et des orchestres sans cohésion et sans unité organique, mais avec un dévouement incontestable.*

L'intérêt, l'attention, la sympathie, dont le public a accueilli toutes ces expériences, malgré l'insuffisance technique et artistique de leurs moyens, nous montrèrent tout ce qu'il y a de vivant dans cette musique religieuse injustement ignorée par nos institutions musicales les plus responsables.

Nous avons entendu, la semaine passée, le Requiem *de Brahms, dirigé par M. Xaver Dressler et, malgré les sévères réserves qu'on aurait pu faire sur l'ensemble de l'exécution, le public lui fit l'accueil le plus chaleureux et le plus mérité d'ailleurs.*

*

...Quant à la Phylharmonique, presque toutes les fois qu'elle veut nous offrir un programme solennel, elle fait recours à la neuvième symphonie de Beethoven. C'est toujours cette neuvième symphonie qu'on joua hier soir, à l'Athénée Roumain, en guise de „concert de Noël". Nous l'aimons trop pour en faire un reproche, mais ceci ne doit pourtant pas dispenser notre grand orchestre de faire certains efforts afin de renouveler et enrichir son répertoire.

M. Georgesco dirigea l'œuvre de Beethoven de la façon impétueuse dont il nous a depuis longtemps habitués. Nous connaissons chacun de ses gestes, la moindre de ses intentions, le moindre détail de son interprétation et ceci nous donne un peu l'impression d'assister à la répétition exacte d'une chose finie, *arrêtée, fixée, comme si elle était imprimée sur un disque.*

Plus calme, plus sereine, moins violente, combien l'interprétation de Georges Enesco nous paraît grave quand on la compare à celle de Georgesco, si animée pourtant!

Dans la première partie du programme, Mlle Lola Bobesco joua un concert de Mozart pour violon et orchestre. C'est une rentrée que nous avons attendue avec beaucoup de curiosité et saluée avec sympathie.

Il y a deux ans déjà depuis son dernier concert et nous n'avons pas du tout oublié l'excellente interprétation de la Symphonie espagnole *de Lalo qu'elle nous avait fait entendre à cette occasion. Un admirable élan de jeunesse, une exquise fraîcheur de sensibilité et d'émotion, une joie musicale instinctive, naturelle, tout ce qui fait le charme d'une virtuosité précoce, nous enchantaient dans le jeu de Mlle Bobesco.*

Après deux ans d'absence, la jeune artiste nous revient avec plus d'expérience, avec plus de maîtrise. Au miracle de son génie d'enfant se substitue lentement les victoires difficiles et réfléchies de l'âge et du travail.

L'ANNÉE MUSICALE

Nous sommes à la fin d'une année musicale médiocre, sans richesse, sans éclat et sans prestige, *qui nous laisse très peu de bons souvenirs et autorise encore moins d'espérances pour le proche avenir.*

Ayons la résignation de le constater et de le dire: la musique passe par un mauvais moment et nous sommes loin de pouvoir attendre la fin de cette crise qui n'est d'ailleurs que la manifestation dans le domaine musical d'une crise générale qui frappe toute activité spirituelle

Année bouleversante, pleine d'inquiétude, de hantise et de détresse, l'année qui s'achève n'a pas laissé aux hommes le calme et le loisir de se dédier, comme autrefois, à la lecture, à la méditation, à la musique. La guerre qui ensanglante tant de pays et qui faillit ensanglanter le monde entier, la guerre qui met en danger l'existence même de la civilisation et dont le spectre horrible traverse toute l'histoire de l'année écoulée réussit de créer une telle atmosphère de panique morale que toute préoccupation non politique nous semble parfois frivole.

Nous avons le sentiment aigu de vivre dans une époque fiévreuse qui met en cause quelque chose de plus grave qu'un problème de politique, d'économie ou d'organisation sociale: c'est tout le problème de la destinée humaine qui est engagé, dans le terrible processus historique de notre époque.

Poésie, roman, peinture, théâtre et musique – comment veut-on qu'on y trouve le calme, la sérénité et la paix que la vie nous refuse? Comment l'art pourrait-il garder son autonomie spirituelle, quand elle doit supporter la pression écrasante d'une époque harcelée par les événements les plus tragiques?

Faire le bilan artistique de l'Europe de 1938, c'est reconnaître sa pauvreté dans tous les domaines de l'esprit. Ce n'est pas seulement la musique – et pas seulement chez nous – qui se trouve à la fin d'une pauvre année. Même dans les plus grands centres de culture et de rayonnement spirituel, la vie artistique fut au cours de cette année réduite à une sorte d'existence mécanique, sans aucun véritable élan créateur.

*

Renonçons donc de chercher les causes locales et les responsabilités particulières de l'indigence de notre vie musicale au cours de l'année écoulée. L'activité musicale s'est déroulée avec une sorte de régularité bureaucratique qui exclut toute initiative, toute expérience de renouvellement.

Comme d'habitude, la Philharmonique occupa le centre de l'activité musicale et il faut reconnaître que c'est seulement grâce à son existence et au rythme régulier de ses manifestations que nous avons un mouvement musical ordonné.

Si parmi les solistes étrangers qui furent les hôtes de notre orchestre nous retrouvâmes quelques-unes de nos vieilles connaissances (Claudio Arrau, Imre Ungár, Clara Haskil), si nous eûmes la joie de saluer comme dans le passé le grand Casals, le puissant Backhaus, le délicat Wilhelm Kempff, la place la plus importante, du moins numériquement la plus importante, revint aux solistes nouveaux: les pianistes Germaine Leroux, Then-Bergh, Yvonne Lefébure, Annie Fischer et Alfred Hoehn, les violoncellistes Adolf Steiner et Antonio Janigro, la violoniste Ginette Neveu.

Nous les avons cités chronologiquement, mais si sommaire que ce bilan doive être, il convient de faire une mention spéciale pour Mlle Ginette Neveu dont l'exécution du Concerto *de Brahms nous révéla une artiste de vocation exceptionnelle.*

Faisons également une mention particulière pour le récital Bach, donné par M. Wilhelm Kempff au mois de mars, récital qui par la sévérité du programme et le style du musicien reste un de nos meilleurs souvenirs de l'année. (Nous y entendâmes surtout les magnifiques Variations Goldberg*).*

Outre ses dirigeurs habituels (MM. Georges Georgesco, Ionel Perlea, Mihail Jora, Alfred Alessandresco, Nonna Otesco et Egizio Massini), la Philharmonique reçut la visite de trois dirigeurs étrangers: MM. Václav Talich, Oswald Kabasta et Albert Wolff. Nous avons longuement parlé dans nos chroniques respectives de l'art puissant et juste de M. Talich et de la personnalité de M. Wolff.

Les deux événements musicaux de la saison furent incontestablement les concerts donnés à l'Athénée Roumain par l'Orchestre de Chambre de Berlin, sous la direction de M. Hans von Benda et les représentations de l'Opéra de Francfort, sur la scène de l'Opéra Roumain. Dirigée par M. Franz Konwitschny, la troupe de Francfort nous fit entendre une Tétralogie *bien chantée, surtout très bien montée. Jamais Wagner ne fut mieux servi chez nous.*

Nous ne pouvons finir ce bref bilan de l'année musicale sans l'évoquer de nouveau la présence parmi nous de Georges Enesco dont les concerts furent cette année, comme toujours, notre joie

musicale la plus pure, notre consolation et notre refuge.

1939

NOTĂ DESPRE PIRANDELLO

Prima piesă de Pirandello, ce s-a jucat în România, a fost o dramă într-un act *Smochine de Sicilia* care nu face deloc parte din repertoriul tipic pirandellist. E o piesă cuminte, simplă, cu ceva ţărănesc şi robust în simplicitatea subiectului.

Nu se găseşte în *Smochine de Sicilia* nici una din temele curente „pirandelliste”, nu se găseşte nici unul din procedeele sale tehnice, care au contribuit mai târziu să-i stabilească reputaţia de autor dificil şi abstract. Totul e limpede în această scurtă piesă: personaje, conflict dramatic, expunere scenică. E un act bine construit şi bine scris, pe o temă de melodramă, care nu se complică în desfăşurarea ei cu nici un fel de problemă stranie.

Ne întrebam de curând, recenzând *Şase personaje în căutarea unui autor*, piesă ce se joacă de câtăva vreme la Studioul Teatrului Naţional, dacă în fond teatrul „de idei” al lui Pirandello nu este tot un teatru de situaţii şi dacă, în cele mai abstracte dintre conflictele sale dramatice, nu putem găsi tot o schemă de melodramă. Poate că drumul ce duce de la „*Smochine de Sicilia*” la *Şase personaje* sau la *Henric al IV-lea* nu este chiar atât de lung cât s-ar părea la prima vedere şi poate că diferenţa dintre simplicitatea primei piese şi adâncimea complexă a celorlalte două este numai aparentă.

Ceea ce sperie încă în teatrul lui Pirandello, este aşa-zisul lui caracter cerebral. Paradoxe, idei generale, discuţii de principiu, acoperă şi reuşesc să complice cu abilitate faptele propriu-zise. Totul se pierde în abundenţa dialogului foarte volubil şi încărcat de consideraţii teoretice, aşa încât de multe ori acte întregi par să fie construite mai mult pe un conflict de idei şi de concepţii, decât pe un obişnuit conflict de fapte şi de situaţii.

La o mai atentă cercetare, se poate însă observa că dincolo de acest stil discursiv, dincolo de această severă succesiune de speculaţiuni abstracte, o piesă de Pirandello pleacă aproape totdeauna de la ceea ce se numeşte o „situaţiune tare”. Poate că nu este, în tot teatrul modern, un autor de melodrame care să recurgă la mai violente lovituri de teatru. Crime, sinucideri, incesturi, accese de nebunie, iată temele favorite ale acestui autor care, totuşi, pretinde că dispreţuieşte faptele. Întreaga lui operă este un album de atrocităţi, o colecţie de strigăte, de provocări, de exclamaţii, de tirade. Nici Bernstein, nici Bataille nu intră mai deplin în melodramă, decât cerebralul Pirandello. În *Şase personaje* avem un incest, o sinucidere şi un omor. În *Henric al IV-lea* avem un caz de demenţă şi o crimă. În *Aşa e cum vi se pare* avem o misterioasă dramă de familie între doi sau poate chiar trei nebuni. În *Fiecare în felul lui* (*Ciascuno a suo modo*) e vorba despre o femeie fatală care fuge cu cumnatul propriului ei logodnic, pictor de geniu, pe care îl duce astfel spre sinucidere. În *Cum e mai bine* (*Tutto per bene*), un adulter e descoperit după 20 de ani şi provoacă o adevărată tragedie, mai ales că eroul acestui adulter este un savant impostor, care şi-a câştigat gloria exploatând manuscrisele unui mare om de ştiinţă, mort în obscuritate. În *Să îmbrăcăm pe cei goi*, o sinucigaşă, înainte de a muri, face câteva declaraţii, care provoacă scandal şi nenorocire. În *Ca înainte, mai bine ca înainte*, o mamă trebuie să suporte adversitatea propriei sale fiice, care crede că adevărata ei mamă e moartă.

Nimic din arsenalul marelui repertoriu de melodramă nu lipseşte din acest teatru care exploatează deliberat crima, incestul, sinuciderea şi nebunia. Nu suntem departe de *Moartea civilă*, piesa „zguduitoare" pentru care au plâns generaţii întregi de spectatori.

E totuşi curios cum, în ciuda situaţiilor sale violente, teatrul lui Pirandello îşi păstrează reputaţia de artă ermetică, dificilă şi abstractă. Nimic n-ar trebui să fie mai lesne accesibil, mai direct accesibil publicului de teatru, decât această dramaturgie teribilă, tenebroasă, care face uz de efecte şi lovituri fulminante.

Ce este poate cu adevărat derutant în teatrul lui Pirandello, nu este filozofia, ci tehnica lui. Expunerea faptelor este eliptică, voit confuză, exagerat de concisă pe alocuri. Scenariul trece de la un incident la altul, sărind peste momentele intermediare şi dând astfel naştere la false enigme, căci nu sunt decât enigme formale, obţinute de autor cu mare uşurinţă prin ascunderea anumitor elemente ale jocului său, pe care ni le va dezvălui ca după o experienţă de prestidigitaţie, la urmă, sau poate nici atunci.

Cu câte digresiuni, cu câte anticipări, cu ce amestec de locavacitate şi mister, cele „şase personaje în căutarea unui autor" ajung să schiţeze raporturile dintre ele, raporturi care totuşi sunt atât de nete şi de explicite!

Tehnica lui Pirandello constă în expunerea situaţiilor simple. Poate că exerciţiul nu este lipsit de interes. În orice caz, trebuie să recunoaştem că nu este lipsit de ingeniozitate. Să priveşti lucrurile nu în succesiunea lor cronologică, ci discontinuu, când dintr-un punct, când dintr-alt punct al desfăşurării lor, poate fi, mai ales în teatru, un procedeu sugestiv. Totuşi nu mai mult decât un procedeu. E de văzut dacă marile inovaţii pirandelliene, toate câte au provocat de la 1920 la 1930, stupoare, admiraţie, controverse şi entuziasm, nu au fost pur si simplu de ordin tehnic. E de văzut dacă „revoluţia", care s-a crezut că o constituie pirandelizmul în teatrul modern, a fost altceva decât o înlocuire de clişee tehnice, cu alte clişee tehnice. Poate că autorul celor „şase personaje" este, în primul rând, un meseriaş de teatru, preocupat de problemele strict formale ale artei sale. De aceea a şi ajuns atât de repede la formulă, toate piesele sale fiind construite pe acelaşi tip, la început original, dar devenit cu vremea tipul curent al producţiunii sale.

Pirandello şarjează, atacă şi denunţă o sumă de convenţii care fac din teatru o artă falsă şi deformatoare, dar substituie acestor convenţii altele noi, care au cel mult hazul de a fi un moment inedit, dar în nici un caz puterea de a fi mai puţin factice, mai puţin arbitrare.

În mişcarea generală a teatrului de imediat după război, când scena era deschisă celor mai aventuroase experienţe de regie, când teatrul european se sbătea între impostură şi nelinişte, când expresionismul, dadaismul, cubismul şi celelalte şcoli de insurecţie, plecate din plastică, muzică şi poezie îşi găseau în teatru câmpul cel mai larg de experienţă, Pirandello se încadra perfect în mijlocul acestor curente, prin tot ce avea aparent nou, neconformist, îndrăzneţ şi straniu. Dar după 1930, când apele s-au liniştit, când mişcarea artistică europeană a intrat într-o perioadă de calm – fără să putem încă şti dacă acest calm este un mod de reculegere sau numai un simpton de oboseală – când tuturor formulelor de revoluţie estetică, epuizate ca nişte focuri de artificii care s-au stins, nu le-a supravieţuit, în literatură ca şi în plastică sau muzică, decât operele de creaţie organizată, experienţa Pirandello a îmbătrânit brusc. Fronda, provocarea, farsa, tot ce este intenţionat iritant în mijloacele teatrului pirandellist, care îşi face o adevărată voluptate din a-l deruta pe spectator, păstrând astfel un sentiment de superioritate ironică asupra lui, au devenit de la un anumit moment nu numai neconvingătoare, dar, ceea ce e mult mai grav, neconvinse.

Sunt în acest teatru momente de satiră revoluţionară, care, recitite după zece ani, îşi pierd cu desăvârşire forţa lor satirică. E aproape de neînţeles că a existat un public, pe care asemenea naivităţi l-au putut intriga. În perspectiva timpului trecut, enigmele pirandelliste ni se par simple ghicitori dezlegate, iar marile lui îndrăzneli tehnice de pe vremuri ni se par astăzi definitiv uzate.

Recitim cele două „intermedii corale” din *Fiecare în felul lui* şi, deşi ne dăm seama că în epoca lor trebuie să fi făcut impresia de a contrazice toate convenienţele teatrului şi de a constitui un început de nouă şcoală dramatică, astăzi ni se par mai vechi şi mai factice decât cele mai vechi prejudecăţi de teatru. Era un timp când până şi un autor obscur ca germanul Kasimir Edschmidt îţi putea da, nu cu prea mari eforturi, impresia că revoluţionează drama modernă, prin faptul – la urma urmelor, inofensiv – că într-o nouă versiune a lui Kean, îi făcea pe actori să coboare în sală, în mijlocul spectatorilor. Cam de acelaşi gen sunt şi unele inovaţii tehnice pirandelliste, mai ingenioase, desigur, dar nu mai profunde.

Nu-l poţi reciti pe Pirandello fără anumită dezolare. Ce repede a ajuns de la invenţie dramatică, la poncif dramatic! Cele mai grave probleme ale teatrului său se rezolvă prin formule mecanice de sugestie. Fără să facem aici un examen al ideilor, ce formează mecanismul central al operei lui (despre filosofia pirandellistă, d. Camil Petrescu a scris în 1926 un studiu care a fost o adevărată denunţare, să remarcăm cât de exterior sunt prezentate aceste idei şi la ce rudimentare simboluri face apel dramaturgul pentru a le exprima scenic.

Misterul personalităţii umane, în jurul căruia se construieşte cu tot felul de variante tragice sau groteşti întreg teatrul lui Pirandello, este în mod curent reprezentat prin diverse mijloace de recuzită, dintre care cel mai important este utilizarea voalurilor de doliu. Efectul e dublu, căci în primul rând negrul accentuează atmosfera de macabru şi fantastic în care pirandellismul îşi găseşte climatul său preferat, iar în al doilea rând un văl negru este un simbol, ieftin poate, dar pregnant, de mister.

Când o eroină trebuie să fie stranie, necunoscută şi misterioasă, nimic nu e mai simplu ca procedeu, dar mai convingător ca efect teatral, decât să poarte un văl care să-i acopere faţa. Este vălul Mamei din cele *Şase personaje*, este vălul lui Delia Marcella din *Fiecare în felul lui*, este, în sfârşit, vălul Doamnei Ponza din *Aşa e cum vi se pare*.

Dacă am spune că teatrul lui Pirandello e plin de femei voalate, nu avem aerul să glumim, dar în fapt nu există personaj mai frecuent în acest teatru şi care să fie realizat mai schematic, mai uşor şi mai fără nuanţă.

„Toţi se dau în lături pentru a o lăsa să treacă pe Doamna Ponza, care înaintează dreaptă, în doliu, cu faţa acoperită de un văl negru, gros, impenetrabil”.

Iată ce simplu se poate crea în teatru un personaj misterios. Iată la ce poate fi redusă drama personalităţii umane, devenită „impenetrabilă” prin câteva paradoxe şi, mai ales, printr-un singur efect de recuzită.

TEATRUL „REGINA MARIA” *AZILUL DE NOAPTE* DE MAXIM GORKI

Azilul de noapte este o piesă revoluţionară din care teatrul a făcut un spectacol confortabil. Teatrul are arta de a amortiza loviturile periculoase, schimbându-le direcţia şi de a nu răspunde întrebărilor grave, prefăcându-se că nu le aude.

Când se întâmplă ca un autor să ridice vocea mai mult decât poate suporta mentalitatea publică, strigătul Iui, strigăt de revoltă, de oroare sau de protest este înăbuşit nu neapărat prin suprimarea materială, ci prin simplă schimbare de sens.

În teatru, problemele de conştiinţă pot fi foarte uşor escamotate prin transformarea lor în probleme de regie. Piesele lui Schiller se mai .joacă şi astăzi în Germania hitleristă, deşi nu este vers în *Wilhelm Tell*, în *Hoţii*, sau în *Fecioara din Orleans*, care să nu cheme libertatea şi să nu blesteme tirania. Dar teatrul reduce lucrurile pe măsura lui şi le face repede inofensive. El deviază atenţia publicului spre decor, spre interpretare, spre tehnică teatrală şi-l împiedică astfel să meargă mai departe, spre sensul adevărat al lucrurilor, pe care de altfel publicul nici nu prea ţine să-l cunoască.

Azilul de noapte e o dramă de revoltă socială, care se joacă de 30 ani In cele mai elegante săli de spectacol din lume. E o piesă de declasaţi, pe care o aplaudă din generaţie în generaţie un public de burghezi. E, în sfârşit, un apel disperat, pe care-l ascultă fără să-l audă o societate împăcată cu sine.

Azilul de noapte vine din străfunduri sociale, cu care publicul de teatru nu are nimic comun. E o dramă care se petrece la fund şi la periferie, dar se joacă în centru şi la lumină. Cei cari trăiesc această dramă nu o vor vedea niciodată la teatru; cei care o văd la teatru, nu o vor trăi niciodată în viaţă.

Fruntariile fiind astfel bine stabilite între unii şi între alţii, *Azilul de noapte* se poate juca în linişte. Este o piesă amară, descurajată, fără iluzii, fără resemnare şi aproape fără poezie. Ea îl cheamă pe spectator într-o lume atroce, de care totul îl desparte – lumina zilei, ordinea publică, buna educaţie. Un moment, acest spectator, care nu e un om fără inimă, ar putea fi tulburat. În mod vag el ştie că există undeva, sub pământ, fiinţe omeneşti fără haine, fără pâine, fără conştiinţă şi poate fără nume. care trăiesc în abrutizare morală, şi în mizerie fizică, dar niciodată n-a privit drept în ochi un astfel de om şi mai ales niciodată n-a avut sentimentul că este într-adevăr vorba de un om. În piesa lui Gorki, viaţa aceasta obscură, mizerabilă şi nevăzută, prinde realitate. Eroii lamentabili ai dramei privesc spre public şi-l fac oarecum responsabil de destinul lor. E o suferinţă care protestează, care întreabă, care cere răspuns.

Dar cortina cade la timp şi spectatorul sensibil, care a avut poate un moment de jenă morală îşi regăseşte la lumină conştiinţa lui de om respectabil, cu hârtii de identitate în regulă, cu adresă stabilă. Hotarele se restabilesc imediat. Eroii lui Gorki rămân în lumea lor depărtată, iar publicul trece în foaier, ca să discute despre jocul actorilor.

Teatrul a făcut din *Azilul de noapte* un spectacol şi acest lucru e suficient pentru a înlătura orice semnificaţie de protest. Nici măcar n-a fost nevoie să opereze tăieturi în text, să atenueze anumite replici prea amare, să suprime anumite gesturi prea violente. Vaska, Satin, Baronul, Actorul nu sunt tragicele epave ale unei societăţi, pe care existenţa lor ar putea să o denunţe şi împotriva căreia ar putea să ceară răzbunare. Sunt patru roluri de teatru – atât şi nimic mai mult.

Roluri, decoruri, interpretare, regie – iată ce devine în teatru o operă de violenţa *Azilului de noapte.* Astfel îmblânzită ea poate rămâne, fără supărare, în repertoriul permanent al tuturor scenelor din lume.

Pe scena Teatrului „Regina Maria”, piesa lui Gorki a fost regizată de un fost colaborator al lui Stanislavski, d. Mihail Muratov, care a încercat, se pare, să reconstituie întocmai regia maestrului său. N-am recunoscut totuşi nimic excepţional în acest spectacol care este, fără îndoială, serios pregătit şi bine jucat, dar e departe de a constitui un eveniment „bine pus la punct”. Niciodată această formulă nu ni s-a părut mai nimerită. Într-adevăr, decorurile sunt potrivite, distribuţia justă, jocul actorilor măsurat, mişcarea de ansamblu naturală, dar în totul, spectacolul nu e mai mult decât corect. Este desigur un efort lăudabil. Nu cred însă că se poate vorbi de o mare „experienţă” de artă. Poate că în străduinţa d-sale de a reproduce exact un model ilustru, d. Muratov a fost prea lipsit de iniţiativă, pentru ca să poată imprima reprezentaţiei un mare suflu tragic. Ce departe suntem de neuitatul *Azil de noapte* pe care îl juca la Bucureşti în 1925 Trupa din Vilna!

TEATRUL NAŢIONAL: *BUNBURY* DE OSCAR WILDE

Bunbury este, ca tot teatrul lui Wilde, o piesă de conversaţie. Marele ei farmec stă în jocul replicii –

joc atât de viu şi de ingenios, încât el singur e capabil să susţină întreaga piesă. Wilde nu este în teatru un om de meserie. Nici nu ştie să construiască şi nici nu cred că-şi dă osteneala. „Acţiunea" este pentru el simplu pretext, care-i permite să dea completă libertate plăcerii de a conversa.

Situaţii puerile, lovituri de teatru căzute din cer, întorsături neplauzibile – totul se rezolvă arbitrar, fără necesitate, fără pregătire. cu nu ştiu ce voie bună, care refuză să ia în serios (şi bine face!) legile teatrului.

Nu se poate un mai copilăros pretext de comedie decât cel din *Bunbury*. Este clasicul efect de farsă care pleacă de la o confuzie de persoane, dar, în timp ce într-o farsă bine făcută încurcătura are ceva logic şi aproape inevitabil, în piesa lui Wilde ea este cu totul nesusţinută. Lucrurile se petrec fără dificultate, fără rezistenţă, cu o simplicitate care biruieşte „tehnica dramatică", tocmai pentru că nu ţine seama de ea.

E de observat în teatrul lui Wilde cum spiritul satiric al dialogului contrastează cu extrema candoare a faptelor. Eroii comediei vorbesc un limbaj ironic, cu uşoare ambiţii de paradox, ba chiar de cinism, dar „intriga" în care se lasă antrenaţi este o idilă din cele mai sentimentale.

Iubirile se leagă fulgerător, de la o primă vedere, iar lăsarea ultimă de cortină îi va găsi pe toţi eroii, bătrâni şi tineri, în cupluri fericite.

Ce puţin seamănă teatrul lui Wilde cu reputaţia lui de libertinaj şi blazare cinică! Chiar în replicile cele mai frivole pe care autorul Ie-a scris cu vădită intenţie de a scandaliza, humorul lui nu are acea amărăciune satirică a moraliştilor englezi (un Butler, Chesterton, un Bernard Shaw...), ci mai mult un fel de îngăduinţă ironică pentru lucruri şi pentru oameni.

„Piesele mele nu sunt de loc bune”, îi spunea Wilde lui André Gide, într-o memorabilă întâlnire în Algeria, puţin timp înainte de procesul de la Londra.

„— Nu sunt deloc bune şi nu ţin la ele..., dar dacă ai şti cât mă amuză! Aproape toate au fost rezultatul unui pariu, ca şi *Dorian Gray*, de altfel; am scris-o în câteva zile, pentru că unul din prietenii mei pretindea că nu voi putea niciodată să scriu romane”.

Scrise „în câteva zile”, pentru a câştiga un rămăşag, pentru a primi o provocare, pentru a satisface un capriciu, piesele lui Wilde păstrează şi în naivitatea scenariului, dar şi în sclipitoarea vervă a dialogului inimitabilul gust de uşurinţă şi de graţie al lucrurilor făcute spontan, cu oarecare neatenţie, puţin la întâmplare.

„Comedie de tip parizian” – am fi tentaţi să spunem despre piesele lui şi mai ales despre acest *Bunbury* în care se găsesc atâtea epigrame adresate gravităţii nemţeşti şi atâtea delicate omagii pentru spiritul Parisului, dar ni se pâre că teatrul lui Wilde rămâne totuşi englez, cel puţin prin eroinele lui, fermecătoare fete ce coboară parcă dintr-un roman de Charlotte Brontë, de Jean Austen, care e mai aproape de noi – dintr-un roman de Rosamond Lehman. Există un anumit fel de ingenuitate anglo-saxonă, mai puţin frivolă decât cea franceză, mai puţin onestă decât cea nemţească, ingeniozitate făcută din inocenţă şi îndrăzneală, dezarmant de puerilă şi în acelaşi timp uimitor de clar-văzătoare. Cele două fete din *Bunbury*, Cecily şi Gwendolen străbat de fapt întreaga literatură engleză, în tot ce are ea simplu, sentimental şi feeric. Le găsim peste tot, în Dickens, în Thomas Hardy, în George Meredith.

Dacă există o muzică de cameră există şi un teatru de cameră. O mare orhestră simfonică va fi stânjenită în executarea unei serenade de Mozart sau a unui concert brandenburghez de Bach. Sunt lucruri mici care trebuie căutate cu intimitate, cu discreţie, fără accente tari, cu tranziţii nesimţite. În acelaşi fel sunt piese de teatru, care nu se pot juca decât pe o scenă mică.

De la punctul de plecare, d. Soare Z. Soare, punând în scenă *Bunbury*, a avut de luptat cu spaţiul unui teatru făcut pentru spectacole de *mare regie.* Poate de aceea actul I ni s-a părut jucat cu oarecare ostentaţie, în schimb, cât e de fericit decorul actului al doilea!

El realizează atmosfera de mică feerie spirituală în care se petrece întreaga piesă şi dă astfel actorilor cadrul lor firesc. Cred că d. Soare a realizat în acest de al doilea act un lucru foarte delicat, căci nu s-a temut de excesul de culori şi lumini, pe care îl cerea basmul copilăros la care eram invitaţi să luăm parte, pentru a-l crede numai pe jumătate.

CATON THEODORIAN

Il faudra relire un jour le roman et les nouvelles de Caton Theodorian, pour savoir

exactement quel fut son rôle dans le développement de notre prose contemporaine.

N'oublions pas qu'il eut le courage d'écrire un roman il y a plus de trente ans, dans une époque où on n'en écrivait pas chez nous, car ni le public, ni les éditeurs n'avaient pas encore l'habitude.

Mais si le romancier Caton Theodorian fut incontestablement dépassé par l'évolution de ce genre littéraire, l'auteur dramatique a gardé toute la force et la nouveauté de son début au théâtre.

Son roman Sângele Solovenilor *„date" visiblement, mais non admirable comédie* Bujoreştii *est toujours vivante. Rien dans ces quatre actes n'a vieilli, rien n'a été vaincu par le temps. Le répertoire permanent de notre Théâtre National peut toujours compter sur cette œuvre, dont la puissance, la fermeté, l'accent de conviction, le mouvement dramatique restent inaltérables.*

Si la nouvelle de sa mort fut reçue avec une émotion si générale, c'est que cet écrivain n'a jamais perdu le contact avec le public et que son œuvre théâtrale n'a jamais cessé de vivre.

Caton Theodorian était un homme de théâtre qui aimait passionnément son métier. Ses jeunes confrères le savent, eux qui l'ont vu prendre part avec un inégalable esprit de camaraderie à leurs débuts, à leurs succès, à leurs inquiétudes.

Par amour du métier et par solidarité de confrère, il avait fondé, organisé et dirigé la Société des Auteurs Dramatiques Roumains, cette „S.A.D.R.", dont il sut faire un puissant organe d'action, de défense et de prestige. Il suffit de *remarquer que le régime extrêmement favorable, établi pour les auteurs dans la dernière loi qui donna en 1936 une nouvelle organisation aux Théâtres Nationaux, fut réalisé uniquement grâce à la ténacité de Caton Theodorian qui, dans sa qualité de président de la „S.A.D.R.”, imposa fermement son point de vue.*

Si le public déplora dans la mort de Theodorian la disparition d'un de ses auteurs préférés, les écrivains ne seront jamais consolés de perdre un tel camarade, un tel combattant. L'artiste était doublé d'un homme d'action et il est douloureux de savoir que personne ne pourra remplacer sa foi, son énergie et son esprit de solidarité.

UN CONCERT DE MUSIQUE ROUMAINE. ADELE KERN. BERNARDINO MOLINARI

Le concert de musique roumaine, qui eut lieu lundi soir, à la Salle Dalles, sous le patronage de la Société des Compositeurs, fut non seulement une excellente soirée de musique, mais surtout la meilleure façon d'inaugurer la nouvelle année musicale.

Une atmosphère de jeunesse, de confiance, de sympathie et d'élan animait ce concert qui, avec les moyens les plus modestes – sans vedettes, sans réclame et sans éclat –, réussit de nous présenter un programme intéressant, exécuté par des musiciens de talent devant un public sensible et attentif.

Rien que des premières auditions: Quatre esquisses pour piano *de M. Mihail Andrico, un trio pour piano, violon et violoncelle de M. N. Buicliu, quelques chansons de Madame Hilda Jerea sur les vers du poète Bacovia et un quintet de M. Matei Socor. Ce fut cette dernière œuvre qui nous parut la plus remarquable. Nous connaissions M. Socor comme un de nos plus compétents critiques, possédant une culture musicale profonde et variée, mais nous ne savions pas qu'il ajoutait à ses préoccupations théoriques une activité créatrice de compositeur.*

Il y a quelques années, à peine rentré de l'étranger, après des études de spécialité, il avait essayé de se manifester comme dirigeur, mais le seul concert qu'il dirigea à la Philharmonique, dans une inexplicable atmosphère d'hostilité, fut si décourageant que M. Socor ne fit depuis aucune tentative de reprendre cette première expérience. Ceci ne constituait pourtant pas un renoncement à sa carrière de musicien. Le quintet exécuté lundi soir en est la preuve. Solidement construite, très riche comme invention musicale, d'une inspiration grave et sobre, d'une écriture claire et ferme, l'œuvre de M. Socor est une belle pièce de musique de chambre.

Nous avons applaudi également avec une réelle sympathie les chansons de Mlle Jerea, qui nous donnèrent un juste équivalent musical de la poésie de Bacovia.

*

Mlle Adele Kern, qui donna mercredi soir à l'Athénée Roumain, son premier concert en

Roumanie, est une grande cantatrice dont les ressources vocales sont remarquables, mais qui est surtout grande par son sens des nuances, par la discrétion et la pureté de son style.

Elle est à tel point une interprète du lied, qu'il nous est difficile de l'imaginer sur la scène de l'Opéra, bien que sa notoriété soit égale dans ce domaine, comme dans l'autre. Mme Adele Kern fait partie de cette famille musicale des grandes interprètes du lied (Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann) qui par leur art inimitable représentent ce qu'il y a de plus léger, de plus spirituel dans le génie viennois.

*

M. Bernardino Molinari est une connaissance déjà vieille du public roumain, qui l'accueille toujours avec les mêmes marques de sympathie. Le dirigeur italien trouve à Bucarest un orchestre qui aime travailler avec un tel chef et des auditeurs qui lui savent gré de rendre par sa présence un sens nouveau à certaines œuvres du répertoire de la Philharmonique.

Nous avons eu si souvent dans le passé l'occasion de remarquer les traits distinctifs de sa manière de diriger, qu'il nous paraît inutile d'y revenir.

Soulignons toutefois la diversité du programme que M. Molinari dirigea avant-hier soir et qui lui donna l'occasion de faire valoir la complexité de son tempérament artistique. Qu'il s'agisse de Haydn, de Wagner ou de Respighi, Molinari trouve l'accent juste et réalise chaque œuvre dans le style qui lui convient.

Très délicat est nuancé dans la Symphonie en ré *de Haydn (sans nous faire pourtant oublier la magistrale exécution que nous en donna en 1937 l'Orchestre Symphonique de Berlin), pathétique dans le prélude de* Lohengrin, *puissant et plein d'élan dans les* Pini di Roma, *M. Molinari nous fit traverser trois paysages sonores différents.*

Nous entendîmes avec une curiosité toute spéciale deux œuvres de la jeune école de musique italienne, le Canto di palude *de Rossellini et la* Symphonie italienne *de Salviucci, deux compositeurs formés à l'école de Molinari.*

EUGEN JOCHUM. CONRAD HANSEN. IONEL PERLEA

Le public roumain a eu maintes fois l'occasion de faire la connaissance des dirigeurs allemands et de constater leur grande classe, même quand leurs noms n'étaient pas des plus célèbres. Si la gloire d'un Weingartner ou d'un Furtwängler a depuis longtemps passé les frontières allemandes, il y a d'autres dirigeurs plus modestes, dont l'activité musicale ne dépasse pas leur renommée locale, ce qui ne les empêche pas d'être d'une grande valeur. Le nom d'un Hermann Abendroth par exemple n'a aucune notoriété européenne et pourtant son activité à Leipzig, où il dirige l'Orchestre Gewandhaus, est suffisante pour maintenir dans cette ville de province allemande un véritable centre musical. À Francfort, *M. Franz Konwitschny, encore moins connu que son collègue de Leipzig, est l'animateur d'une vie musicale très intense. A Munich, M. Oswald Kabasta continue avec un très grand prestige son ancienne activité de Vienne.*

Tous les trois furent les hôtes de notre Philharmonique au cours de la saison passée, et si on leur ajoute les noms de MM. Franz von Hoesslin, Clemens Krauss et Hans von Benda, qui eux aussi ont dirigé l'orchestre de Bucarest, le nombre des dirigeurs allemands qui ont pris contact avec le public roumain et généralement avec le milieu musical de chez nous devient considérable.

Ce rappel nous donne la possibilité de considérer la visite récente de M. Eugen Jochum, qui dirigea la semaine passée le concert hebdomadaire de la Philharmonique, non pas comme un événement isolé, mais plutôt comme une conséquence heureuse d'un commerce artistique déjà traditionnel. M. Jochum est le directeur de l'Orchestre Symphonique de Hambourg . Il apporte comme, chef d'orchestre, cette fermeté, cette discipline, ce sens naturel de l'autorité qui font le caractère principal d'un dirigeur allemand. Comme il commença son programme par l'éblouissant Till Eulenspiegel *de Richard Strauss, il nous parut tout d'abord manquer de légèreté, car nous étions habitués avec la manière plus spirituelle de Georges Georgesco. Georgesco dirige d'habitude l'œuvre de Strauss avec je ne sais quelle insouciance, avec je ne sais quelle ivresse, que nous ne retrouvons pas dans l'interprétation plus sobre et même un peu plus lourde du dirigeur allemand.*

Par contre, cette sobriété fait que M. Jochum soit plus près de la vérité, plus puissant et plus simple quand il dirige du Brahms et surtout du Beethoven. La cinquième symphonie retrouva sous sa baguette sa pleine signification pathétique.

Quant au concerto pour piano et orchestre de Brahms, le dirigeur nous le rendît avec un élan égal à sa fermeté, mais le véritable succès fut réservé au soliste de la soirée, M. Conrad Hansen, musicien allemand qui fit également ses débuts à Bucarest, dans le cadre du même concert. M. Hansen n'est pas non plus une vedette, mais on peut le considérer parmi les maîtres du piano. Sa sûreté technique, son calme viril, la précision de son jeu ne cachent nullement la sensibilité de l'interprète, et on peut dire que chez M. Hansen l'artiste vaut le virtuose.

*

La rentrée de M. Ionel Perlea fut acclamée avant-hier soir, à l'Athénée, avec une chaleur exceptionnelle. Pourquoi ce dirigeur, qui est un grand musicien et qui est en même temps un chef d'orchestre d'incontestable vocation, a-t-il si rarement l'occasion de diriger notre orchestre symphonique? Nous ne connaissons pas la clef de ce mystère, le public non plus ne peut la connaître, mais ce qui est certain c'est que l'absence de M. Perlea est toujours regrettée et que ses retours sont salués avec la plus vive satisfaction.

Ce dernier concert fut très beau. Programme, solistes et orchestre montraient un égal souci du travail et de la qualité. La sérénade de Brahms, qui commença le concert, est une petite œuvre peu

caractéristique, mais charmante. Elle fut une introduction agréable à l'admirable Concerto pour flûte et harpe *de Mozart, que le professeur Jianu et Mme Lupasco-Coanda exécutèrent avec une délicatesse réellement mozartienne.*

Brahms, Mozart et, pour finir, César Franck (la symphonie), M. Perlea put déployer toute la richesse de ses moyens et faire preuve de sa sensibilité si nuancée, si diverse, capable de comprendre et d'interpréter avec une égale justesse des œuvres si dissemblables par leur style.

CRITICA D-LUI ŞERBAN CIOCULESCU

În cariera critică a d-lui Şerban Cioculescu, apariţia „Revistei Fundaţiilor Regale", unde a fost chemat să îndeplinească, de la primul număr, oficiul de cronicar literar, marchează un moment atât de hotărâtor, încât, fără abuz, am putea împărţi activitatea d-sale în două părţi distincte: anterioară şi posterioară acestui eveniment.

Desigur, în ianuarie 1934, d. Cioculescu era un critic deplin afirmat, căci avea în urma sa aproape un deceniu de activitate publicistică şi, în orice caz, câţiva ani de cronică regulată. Prezent la „postul său de fiecare săptămână" – cum spune undeva Sainte-Beuve – d. Cioculescu era mai mult decât un martor al vieţii noastre literare, era un agent al ei, unul din acei factori de judecată şi de selecţie ce reprezintă conştiinţa vie a unei literaturi.

Foiletoanele sale, prin apariţia lor regulată şi prin atitudinea lor fermă, definiseră cu vremea o poziţie critică ce constituia un element de ordine şi de continuitate, mai ales într-un timp în care o întreagă generaţie de tineri scriitori cultivau un gen de eseu mai mult liric şi polemic decât critic.

Scrisul d-lui Cioculescu a fost din primul moment un act de judecată. Critica n-a fost pentru d-sa un gen literar şi nici, cum se întâmplă uneori, un refugiu pentru ambiţii artistice nenorocos încercate pe alte fronturi. Funcţiunea de critic şi-o asuma de la început, cu o foarte netedă delimitare de atribuţii şi cu un simţ precis al răspunderilor. Mergând direct spre judecata de valoare, d. Cioculescu n-a încercat niciodată s-o escamoteze prin exerciţii de stil. A fost de la primul articol ceva răspicat în scrisul său, care n-a mers desigur până la brutalitate, dar nici n-a coborât până la reticenţă.

Nu posedăm o culegere a foiletoanelor sale dinainte de 1934, dar linia lor generală era limpede pentru cine le urmărise regulat. Fără violenţă în negaţie, fără efuziuni în afirmare, combativ dar ponderat, nici reticent, nici grăbit, d. Cioculescu reprezenta un post de observaţie orientată în anumit sens, dar capabilă să înţeleagă şi valorile de sens advers. Raţionalist, om de sensibilitate controlată, iubitor de claritate şi măsură, suspectând manifestările excesive şi confuze, spirit critic prin temperament şi formaţie, d-sa înclina, în mod firesc, spre operele de tipul său intelectual, fără însă ca prin această alegere să le opună celorlalte un refuz de principiu.

Foiletonul său era deschis vieţii literare în toate manifestările ei, fără deosebire de gen, de şcoală şi de tendinţă, căci acolo unde d. Cioculescu nu putea să acorde adeziunea sa intelectuală nu refuza însă atenţia sa critică. Atâta vreme cât a deţinut o cronică literară săptămânală, d-sa a înregistrat, cu o reală curiozitate pentru diversitatea peisajului nostru cultural, cărţi şi evenimente din toate sectoarele scrisului românesc de azi.

Era o activitate critică ce se desfăşura în plină actualitate, constituind de altfel ea însăşi unul din centrii de control şi de mişcare ai acestei actualităţi.

Este însă, în orice activitate de foiletonist, ceva inevitabil risipit. Oricât de unitară ar fi vederea criticului – şi era neîndoios cazul d-lui Cioculescu – faptul de a privi lucrurile din imediata lor apropiere împiedică o mai largă cuprindere a lor. Lipseşte şi timpul şi distanţa necesară pentru ca evenimentele să-şi precizeze raporturile şi proporţiile juste.

Oricât de sever ar fi un cronicar, când vine imediat în urma faptelor şi lucrează oarecum „pe viu", funcţiunea lui este să înregistreze. El nu poate aştepta ca vremea să rezolve de la sine nici măcar problemele minime – acelea care se uzează şi se elimină prin simplă trecere de timp. El este obligat „a lua act" de tot ce se întâmplă. Acest contact direct şi neîntârziat cu faptul literar pe măsura producerii lui este, desigur, un instrument de căutare şi el constituie tot ce e mai activ şi mai viu în opera unui critic. Nu e însă mai puţin adevărat că această prea intimă convieţuire cu mişcarea literară, atenuează cele mai riguroase criterii.

Criticii severi sunt criticii care scriu puţin. Ei văd lucrurile de la distanţă. Ei nu sunt subordonaţi materialului pe care îl propune şi îl impune producţia literară curentă. Ei au facultatea de a-şi alege temele. Marea lor severitate decurge din dreptul de a nu lua act, drept pe care cronicarul nu-l are.

Venirea d-lui Şerban Cioculescu la „Revista Fundaţiilor Regale" însemnează pentru d-sa trecerea de la foileton la studiu. Noua revistă, prin faptul că era o publicaţie de sinteză care prin însăşi natura ei este sustrasă de sub dominaţia actualităţii imediate, îi cerea criticului să întrebuinţeze alte instrumente decât cele adecvate foiletonului.

Un studiu critic lunar, spre deosebire de cronica săptămânală, are neapărat un caracter de examen recapitulativ. Cărţile şi faptele văzute de la oarecare distanţă pierd din importanţa lor individuală (pe care o prea mare apropiere o exagerează de obicei) şi se integrează într-un cadru mai larg şi mai just. Mai puţin absorbit de aspectele izolate ale literaturii, criticul are răgazul de a considera liniile de ansamblu, de a urmări gruparea faptelor, de a degaja directivele generale.

E semnificativ că în cariera d-lui Cioculescu, începerea activităţii sale la „Revista Fundaţiilor Regale" coincide cu o marcată înclinare spre istoria literară. Câmpul său de cercetare se lărgeşte, materialul documentar utilizat se amplifică, chestiunile literare curente sunt tratate în lumina problemelor centrale ale culturii noastre. Desigur nu din motive didactice se devotează criticul istoriei literare, ci din nevoia de a oferi activităţii sale un teren mai larg de mişcare.

Un autor, o operă, o problemă sunt astfel plasate pe harta culturii româneşti, cu indicaţia exactă a dimensiunilor.

Fixând unui fapt literar antecedentele şi consecinţele, încadrându-l într-o familie, stabilind locul său într-o serie de evenimente şi idei, d. Cioculescu a construit în decursul celor cinci ani de colaborare regulată la „Revista Fundaţiilor Regale" o adevărată geografie a literaturii noastre.

Între timp, în altă zonă de activitate, foiletonul săptămânal a rămas pentru d-sa un excelent mijloc de căutare şi de expunere, mai mobil, mai rapid, servind oarecum de operaţie preliminară pentru studiul lunar, care rămâne instanţa sa ultimă de judecată, după ce materialul a fost ales, clasificat, redus la elementele sale esenţiale.

Din cele 60 de numere ce formează colecţia „Revistei Fundaţiilor Regale", pe primii cinci ani de apariţie, d. Cioculescu a lipsit o singură dată, aşa încât contribuţia d-sale reprezintă astăzi 59 de studii critice.

Este mai mult decât o colaborare regulată: este o operă. Prin dimensiuni, ea oferă material pentru câteva volume, iar prin importanţa şi varietatea problemelor tratate constituie un examen complet al literaturii româneşti moderne.

În genere, d. Cioculescu nu s-a abătut de la actualitatea literară, dar a folosit toate prilejurile care-i permiteau o întoarcere spre chestiunile noastre permanente de cultură.

Activitatea sa la „Revista Fundaţiilor Regale” a fost astfel organizată încât, fără a pierde controlul producţiei literare curente, a putut să atace, în acelaşi timp, cele mai esenţiale capitole din istoria noastră literară, printr-o dublă străduinţă de a privi valorile trecutului în lumina unei sensibilităţi critice de azi si de a încadra, de altă -parte, operele şi autorii actuali, în liniile mari ale evoluţiei noastre literare.

Obligaţiile de cronică propriu-zisă, d. Cioculescu le „îndeplineşte în studiile ce poartă titlul general de „Aspecte lirice contemporane” şi „Aspecte epice contemporane”, studii în care grupează de câteva ori pe an, cărţile de versuri şi de proză apărute între timp. Aceste „aspecte” păstrează un caracter de recenzie şi sunt mai mult un prilej de a clasa materialul curent, în vederea unei reveniri ulterioare.

Liberat de îndatoririle cronicarului, criticul se poate dedica cercetărilor de ansamblu. Cele mai multe studii ale sale au un caracter monografic Plecând de la un pretext oarecare (o carte nouă, o retipărire, o comemorare), d. Cioculescu face examenul unui autor, în totalitatea operei lui, sau numai într-un sector al acestei opere, de la debut până azi, urmărând-o etapă cu etapă, dar precizându-i mai ales caracterele generale. D-nii Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Adrian Maniu, Ion Vinea, Perpessicius au găsit astfel în acelaşi timp un istoric literar şi un critic, căci d. Cioculescu a reconstituit, pentru fiecare în parte, procesul de formare a operei, treptele de definire a personalităţii.

Din acelaşi grup de studii, pe care le-am denumit „monografice”, fac parte şi o serie de mari articole de evocare, scrise la moartea scriitorilor de seamă, pierduţi în decursul ultimilor cinci ani: Bogdan Duică (anul I, nr. 12), Gib. Mihăescu (anul II, nr. 12), G. Ibrăileanu (anul II, nr. 5), Mateiu I. Caragiale (anul IV, nr. 5), Octavian Goga (anul V, nr. 7).

D. Cioculescu depăşeşte cu mult în aceste. evocări, genul elogiului comemorativ, căci, dacă un sentiment de pietate însufleţeşte paginile sale, obiectivul lor principal este de a strânge, într-o judecată finală, concluziile unui examen critic complet.

În acelaşi spirit de devoţiune literară, dar şi de strictă analiză critică, sunt scrise studiile d-lui Cioculescu despre clasicii noştrii, care ocupă de altfel locul cel mai important în activitatea d-sale la „Revista Fundaţiilor Regale”. Eminescu şi Caragiale sunt temele sale familiare. Le reia la fiecare nou prilej, fie pentru ca să adauge o contribuţie proprie de istoric literar (cum a făcut nu de mult în magistralul studiu din numărul pe octomvrie 1938 al revistei) fie pentru a lua în cercetare un nou aspect al operei celor doi mari scriitori.

Poate că o vocaţie de critic se măsoară nu atât prin confruntarea cu literatura contemporană, cât prin întâlnirea cu autorii vechi, cu probleme „clasate”, cu dezbaterile de mult închise. Este o probă de maturitate, desiguranţă şi de răspundere. D. Cioculescu a trecut-o strălucit. Studiile sale despre Eminescu, Caragiale, Creangă şi Maiorescu sunt scrise cu cea mai îndreptăţită autoritate.

Orientarea d-lui Şerban Cioculescu spre istoria literară a fost remarcată şi de d. E. Lovinescu, dar cu o nuanţă de dezaprobare. Criticul era învinuit că se pierde în „tranşeele amănuntelor”, că stabileşte „puncte şi virgule”, că discută „date minime”.

Când în publicistica noastră s-a abuzat atât de mult de improvizaţie şi de uşurinţă, când munca de documentare a fost victorios înlocuită cu diverse jocuri de-a metafizica, exemplul unui scriitor care se supune unui travaliu riguros şi îl acceptă ca pe o disciplină, este cel puţin remarcabil.

De altfel, credinţa noastră este că d. Cioculescu nu face istorie literară pentru istorie literară Există capitole de literatură în care nimic nu este „minim”. Orice nouă preciziune ce ni se poate aduce în legătură cu Eminescu şi Caragiale este preţioasă. Când d. Cioculescu numără „punctele şi virgulele” ediţiei Scurtu pentru a le confrunta cu ale altor ediţii mai recente, nu face numai un act de justiţie, reabilitând o lucrare pe nedrept discreditată, dar limpezeşte o dezbatere. Felul minuţios în care d-sa verifică textele de care se serveşte arată o preciziune de metodă, pe care ar fi în drept s-o invidieze orice istoric literar de profesie. D. Cioculescu nu utilizează decât informaţii verificate la sursă In această privinţă, sunt interesante observaţiile sale despre debutul lui Octavian Goga, observaţii prin care infirmă propriile mărturisiri ale poetului şi rectifică anumite date, deşi ele aveau o garanţie de adevăr autobiografic.

D. Cioculescu este totuşi un spirit prea liber, ca să se lase asuprit de superstiţia documentului. „Sunt probleme de istorie literară, care nu pot fi rezolvate decât pe cale de prezumţie şi, acolo unde proba absolută lipseşte, intră în joc simţul de orientare al cercetătorului, curajul şi instinctul său de a privi dincolo de faptele brute. Angajat într-o ipoteză, d. Cioculescu nu ezită să se rectifice pe sine însuşi şi să părăsească soluţia iniţial adoptată, atunci când verificări ulterioare o fac neprobabilă.

La un prim examen, d-sa îndepărtează din opera lui Caragiale o serie de articole publicate în „Voinţa naţională" („Revista Fundaţiilor Regale", anul III, nr. 10), dar, doi ani mai târziu, cu prilejul editării volumului V al *Operelor*, revine asupra primei soluţii şi îşi ia răspunderea de a i le atribui lui Caragiale. În absenţa dovezilor materiale sigure, decide intuiţia criticului, nu însă fără o lungă şi plină de răspunderi deliberare.

Este în acest singur exemplu o probă de supleţe, o lipsă de habotnicie istoriografică, o dovadă de modestie, de care poate un istoric literar de meserie n-ar fi fost în stare.

A fost totdeauna în critica d-lui Cioculescu o îmbinare de combativitate şi reţinere, dar incursiunile sale în istoria literară, fără să suprime accentul său de convingere, ba chiar de intransigenţă, i-au sporit acea moderaţie de ton, sub care se ascund cele mai categorice verdicte. Obişnuinţa de a privi lucrurile în desfăşurarea lor istorică, îi conferă criticului un simţ al relativului, care îl dispensează să ia atitudini violente de indignare sau de polemică.

Când în 1935 d. N. Davidescu a lansat într-un fulminant pamflet împotriva lui Caragiale, învinuirea că marele scriitor este un „ocupant fanariot", fără nici o aderenţă românească, a fost în publicistica noastră o reacţiune generală de protest şi de indignare, tradusă în câteva replici fie ironice, fie injurioase, care tocmai prin excesul lor transformau un incident într-un veritabil „caz”. Singur d. Şerban Cioculescu n-a luat parte la această emoţie publică şi, cu foarte mult calm, cu o neturburată răbdare, a reuşit să reducă furtuna provocată de d. Davidescu la justele ei proporţii, încadrând-o în istoria noastră literară şi arătând că nu era vorba de un fapt nou, ci de repetarea unui atac vechi, intrat în obişnuinţa, dacă nu în tradiţia literaturii noastre.

Cu acest prilej d. Cioculescu a scris un studiu de mare întindere (*Detractorii lui Caragiale*, „Revista Fundaţiilor Regale”, anul II, nr. 10 şi 11), pe care îl socotim definitiv în materie, nu numai prin bogăţia lui documentară, dar mai ales prin forţa lui probantă.

*

Poziţia critică a d-lui Şerban Cioculescu se defineşte prin activitatea sa. Profesiuni de credinţă vom găsi foarte rar în paginile acestui critic, căruia nu-i plac mărturisirile directe. Scrisul său este de obicei rece, exact, fără efuziuni şi mai ales fără familiaritate. Persoana criticului nu este implicată în judecăţile pe care le formulează.

În cinci ani de colaborare la „Revista Fundaţiilor Regale”, d. Cioculescu n-a vorbit decât o singură dată în nume personal, şi atunci, nu atât pentru a se defini pe sine, cât pentru a sublinia prin contrast un mod de vedere străin de structura d-sale.

Mă refer anume la frumosul său studiu despre *Critica d-lui Perpessicius* (anul IV, nr. 2), în care recunoaşte un „critic de afinitate electivă”, un „critic de consonanţă”, precizând însă în acelaşi timp că personal face parte din altă „familie de spirite”.

„Impresionismul scrisului este la d. Perpessicius recrearea operei literare, prin virtutea poetică a sensibilităţii sale...

Impresionist prin alcătuire organică, prin structuraţie, d-sa nu revendică pretenţia teoretică a unui instrument critic; ci ne oferă reacţiunea permanentă a unei sensibilităţi simpatice, în atingere cu opera literară. Sau, prin alte cuvinte, opera literară este pentru d-sa un reactiv, care îi serveşte exprimării de sine...

Ne este cu atât mai uşor să recunoaştem un lucru, cu cât noi înşine nu facem parte din aceeaşi familie de spirite ale criticei”. (R. F. R., anul II, nr. 2, p. 397).

Ultimul alineat este una din puţinele declaraţii programatice ale d-lui Cioculescu. Ea este întregită, la finele aceluiaşi studiu, de o şi mai limpede luare de poziţie:

„... perspectiva noastră critică, obiectivă şi axiologică (îşi) revendică o detaşare faţă de opera literară şi o privire exterioară, cu obligaţia judecăţii exprese de valoare...”. (*Ibid.*, p. 398).

De altfel, cine a urmărit activitatea d-lui Cioculescu, nu aşteaptă din partea d-sale declaraţii de principiu. Întreaga sa critică se sprijină pe o categorică discriminare între fenomenul artistic şi punctele de vedere străine de artă. Într-o vreme în care o confuzie progresivă de planuri face ca judecata literară să fie falsificată de tot felul de idei fixe care vin din politică, din morală, din mistică, din gramatică şi din numeroase alte domenii la fel de respectabile şi de eterogene, critica d-lui Cioculescu afirmă, apără şi promovează autonomia fenomenului estetic. Criteriul d-sale hotărâtor rămâne adevărul. Ceea ce este autentic, este legitim. Impostura, simularea, lipsa de necesitate intimă sunt în artă păcate grave, chiar când se camuflează în mari idealuri.

Dincolo de toate formulele abstracte, critica d-sale se sileşte să surprindă personalitatea creatoare a artistului. O personalitate realizată conform cu legea ei de viaţă reprezintă pentru simţirea şi inteligenţa umană un mod nou de exprimare, pe care nu avem dreptul să-l respingem, chiar dacă el contrazice felul nostru personal de a fi. Când d. Cioculescu scrie despre Vasile Pârvan („Revista Fundaţiilor Regale", anul I, nr. 11), e limpede că nu aderă nici la sensibilitatea, nici la gândirea lui, dar, fără a eluda obstacolele care îl despart de autorul „Geticei", înţelege şi recunoaşte tot ce este profund şi adevărat în această personalitate dominatoare şi, pentru un anumit gen de oameni, crispantă.

De asemenea, când afirmă – în repetate rânduri – valoarea poeziei d-lui Blaga, nu aderă, se înţelege, la misticismul acestui scriitor şi nu încetează a fi, întrucât îl priveşte, un raţionalist şi un laic convins, dar nici nu exclude din câmpul experienţei umane, o fibră ale cărei vibraţii, când sunt nesimulate, dau un sunet atât de profund.

Arta în critica d-lui Cioculescu este un fenomen de conştiinţă, iar actul creator un act de clarificare.

Explicaţiile obscure i se par rudimentare chiar când e vorba de un scriitor de origină şi expresie populară ca Ion Creangă. Oricât ar fi de seducătoare legenda unui Creangă necioplit („un ţăran ca oricare altul”), care scrie din instinct, oarecum la întâmplare, din simplu har, d. Cioculescu o respinge şi ne propune – lucru definitoriu pentru critica d-sale – o imagine de scriitor conştient, stăpân pe mijloacele lui, o „personalitate literară” cu un „extraordinar simţ artistic”, ceea ce contrazice în totul „trăsăturile fabuloase ale portretului său moral, dedus din anecdotică” (R. F. R., anul IV, nr. 3).

Raţionalismul şi luciditatea d-lui Cioculescu nu au nimic schematic. În orice caz, ele nu-l împiedică să fie un pasionat cetitor de poezie, ba chiar să opteze în acest domeniu pentru lirismul liber, de sursă directă, neîngheţat de un prea mare control analitic. Când recomandă o „direcţie salutară în lirica noastră, spre a scoate poezia dintr-un impas” (R. F. R., anul II, nr. 9), nu cere altceva decât o eliberare din tiparele unui ermetism formal paralizant şi o regăsire a unui filon de lirism natural.

În studiul despre poezia d-lui Ion Vinea (anul IV, nr. 1), acţiunea de sărăcire voluntară a unui temperament liric, prin supunerea sa la o neîncetată constrângere critică, este dovedită până la evidenţă şi exprimată în formule ce depăşesc prin adevăr cazul special căruia i se aplică.

„Act lucid de reacţiune, poezia d-lui Ion Vinea rupe cu tradiţia lirică, dar îşi întoarce primejdios asupră-şi consecinţele extreme ale spiritului de negaţie. Într-adevăr, ca un revers al spiritului critic, iese la iveală înfrânarea creaţiei libere, mortificarea temperamentului activ al producătorului de poezie”.

Acest „revers al spiritului critic” este oprit în scrisul d-lui Cioculescu – el însuşi spirit eminamente critic – printr-un simţ de moderaţie şi de echilibru, care îl fereşte de excese şi care nu-l împiedică să fie sensibil la manifestări mai puţin abstracte, mai generoase, mai libere.

Este de altfel în orice atitudine a d-sale, un element moderator, lipsit de exclusivism, care îl ajută să găsească atitudinea justă; în dezbaterile cele mai susceptibile de aprindere şi de exagerare. Se cunoaşte rolul pe care l-a jucat, uneori fără de voie, în cele două bătălii literare duse în ultimii ani la noi, împotriva „stricătorilor de limbă” şi a „pornografilor”. Prin atitudinea sa critică şi prin nivelul scrisului său, care depăşeşte asemenea rudimentare probleme, d. Cioculescu nu putea fi decât un militant al libertăţii de expresie artistică. Neologismul nu este pentru d-sa o eroare absolută, ci un mod nuanţat de expresie; morala nu este pentru d-sa un criteriu estetic, iar atâta vreme cât rămânem în limitele artei, pornografia este o chestiune care nici nu se pune.

Atitudinea d-lui Cioculescu în aceste două dezbateri nu făcea îndoială. Mai greu pentru d-sa era să stabilească anumite rezerve şi discriminări, fără ca totuşi să pară a face cuiva concesii strategice. Partizan al unei limbi vii, mereu reînnoită prin neologisme în mod natural aclimatizate, nu însemnează să legitimezi o limbă arbitrară, incorectă, falsă, devitalizată prin lipsa de contact cu vorbirea vie. De asemenea, apărător al libertăţii artistului de a aborda orice zonă a sensibilităţii umane, nu înseamnă să deschizi aceleaşi porţi falsului artist. Sancţiuni de poliţie în această materie nu pot exista, dar sancţiuni critice trebuie să existe.

Aceste discriminări, cu atât mai dificil de făcut, cu cât reaua credinţă le putea răstălmăci, d. Cioculescu le-a precizat în formule de o concizie şi o subtilitate egală.

„Nimic din ceea ce este fatal unei structuri morale şi fiziologice nu poate fi scabros*"* (anul II, nr. 8).

„Sexualitatea nu se cuvine să intre în literatură, decât prin interferenţele cu viaţa morală. Numai în măsura in care actul erotic corespunde unui moment de conştiinţă, el poate fi semnificativ" (anul III, nr. 4).

„...nu dintr-o dispoziţie moralizantă regretăm... (acest) strop de noroi, ci de pe o poziţie critică exigentă, care dă drept de cetate mărturiilor infernului uman, numai când sunt semnificative şi autentice (anul III, nr. 7).

Suntem desigur departe de a fi îmbrăţişat în articolul de faţă întreaga activitate a d-lui Cioculescu. Lectura unui critic te invită, prin toate implicaţiile ei directe şi indirecte, să refaci itinerariile lui şi să revezi întreg materialul pe marginea căruia a meditat şi a scris. Este o operaţie care trece dincolo de limitele paginilor prezente.

Totuşi, nu vom încheia fără a face câteva observaţii nu atât despre criticul, cât despre scriitorul Şerban Cioculescu. D-sa nu este ceea ce se cheamă uri „stilist". Am mai spus-o, critica nu este pentru d-sa un gen literar, ci o disciplină intelectuală. Fără să fie neîngrijit, scrisul său nu este un scris de artist. D. Cioculescu scrie abstract, rece, fără elan (ceea ce nu-l împiedică să fie convingător), fără plasticitate. Din nevoia de a fi ordonat şi clar, d-sa merge deseori spre formule rezumative, didactice, încărcate de expresii tehnice, cărora le lipseşte puterea de sugestie imediată.

„Monotonia este în *Ioana* corolarul statismului psihologic. Deşi psihologia teoretică a d-lui Holban este mobilistă, postulând neidentitatea morală a unui ins în timp – ceea ce este foarte modern – structura individuală a eroilor săi, practic rămâne .clasică, prin alte cuvinte statică”.

Iată o frază tipică prin abuzul de termeni abstracţi şi care ajunge la rezultatul neaşteptat de a deveni confuză, tocmai prin efortul ei de conciziune. Ne întrebăm dacă acest stil nu constituie un obstacol şi dacă el nu opreşte acţiunea critică a d-lui Cioculescu să-şi exercite întreaga ei influenţă în marele public cetitor. Nu e însă mai puţin adevărat că în regiunea superioară de cultură, în care se situează activitatea d-sale, obiecţia noastră e nevalabilă.

De altfel, d-lui Cioculescu nu-i lipseşte darul de a prinde, într-o formulă concisă, o explicaţie generală. Caracterizările sale nu sunt niciodată „leneşe” (însăşi expresia de „caracterizare leneşă” îi aparţine), în sensul că nu recurg la epitete şi adjective vagi, ci diferenţiează, determină, indică, individualizează. Uneori un singur cuvânt îi e de ajuns pentru a exprima tot ce e mai propriu şi mai greu de definit într-o operă. Când vorbeşte de exemplu despre poemele „sicative” din *Joc secund*, redă cu această notaţie tot ce este aspru, rece, puţin steril în arta d-lui Barbu.

Pentru Mateiu I. Caragiale găseşte la fel de expresive caracterizări: „proză măreaţă, substanţă decadentă, zgârcenie stearpă”. Nu sunt adjective; sunt adevărate definiri critice.

Despre d. Arghezi scrie câteva pagini de analiză minuţioasă, pentru a explica de ce marele poet nu se poate realiza în epică, de ce romanele sale se destramă în incidente şi imagini magnifice dar neaderente, şi acest examen critic foarte amplu îl rezumă în cele din urmă într-o formulă revelatoare: viziunea argheziană se datoreşte unui „sistem ocular poliedric”. Este mai mult decât o explicaţie ingenioasă; este o precizare de structură.

Astfel de imagini şi formule fericite prin conciziunea şi adevărul lor se găsesc în mod obişnuit în scrisul d-lui Cioculescu, ceea ce reduce încă o dată obiecţiile asupra stilului său, care nu are alte ambiţii decât de a fi just şi exact. Anumită austeritate stilistică este necesară criticului.

CATON THEODORIAN

Teatrul e o artă. care subjugă. E foarte greu să păstrezi în acest mediu indiferenţa pe care ţi-o îngăduie romanul de exemplu, sau sculptura. Nu cred că există oameni de teatru placizi. Este ceva fascinant în meseria aceasta, atât de puerilă prin spaimele ei exagerate şi prin bucuriile ei violente, şi unele şi celelalte la fel de trecătoare, la fel de inutile.

Ce mi s-a părut totdeauna emoţionant în Caton Theodorian a fost dominanta lui dragoste de teatru. Era un om aspru, rece şi mândru, care iubea teatrul cu nu ştiu ce pasiune implacabilă. Întreaga lui viaţă de scriitor şi de om a fost absorbită până la moarte de această pasiune.

„Până la moarte” nu e un cuvânt exagerat. Nu mai departe decât în octomvrie trecut, deşi grav bolnav, deşi în aşteptarea unui sfârşit, care de pe atunci devenise inevitabil, urmărea noua stagiune teatrală cu o curiozitate de neînţeles. Era ultima legătură cu viaţa, la care nu putea să renunţe. Dacă mi-e îngăduit să o spun, a încercat de câteva ori să vină la *Jocul de-a vacanţa*, într-unul din matineurile de joi sau de sâmbătă, deşi o ieşire în oraş depăşea cu mult ultimele lui puteri.

Puţină vreme după premieră, mi-a transmis o cerere de înscriere în S. A. D. R., cerere pe care o dictase vorbă cu vorbă, meticulos, atent, cu formule protocolare, care mă făceau să surâd atunci şi la care mă gândesc cu sinceră emoţie astăzi. Nu înţelegeam cum se poate da atâta importanţă unei asemenea copilării şi mă întrebam de unde lua Caton Theodorian energia de a întoarce privirea lui aproape stinsă, spre aceste lucruri fără sens.

Fără sens, le puteam considera noi, pentru care teatrul – din punct de vedere scriitoricesc – este un divertisment, o pauză, un moment de odihnă sau cel mult o experienţă, la care s-ar fi putut nici să nu mai revenim. Pentru Caton Theodorian însă teatrul era totul.

La moartea lui ar fi trebuit poate să vorbim despre opera pe care o lasă, despre piesele lui, inegale desigur, dar marcând un moment în literatura noastră dramatică. S-ar fi cuvenit de asemeni să arătăm în ce largă măsură spiritul lui de organizare a câştigat în favoarea autorilor români, anumite poziţii ce nu se mai pot pierde.

Dincolo însă de aceste merite, rămâne zbuciumul naiv al acestei pasiuni de teatru care nu se explică prin nimic şi care va fi totdeauna o frumoasă şi uneori tristă copilărie.

ZILE SENINE

Teatrul Liber este pe cale de a deveni un adevărat „studio”, dacă prin acest cuvânt înţelegem un teatru de experienţe.

Fără mare regie, fără vedete, şi mai ales fără un public gata format, care să-şi impună cerinţele lui, s-ar părea că dintr-o sală nenorocoasă, teatrul acesta poate să ajungă o scenă de experienţe fericite.

După *Mama* lui Karl Čapek, ni se oferă o comedie de Claude André Puget – ceea ce este desigur o totodată schimbare de gen – dar o comedie atât de subţire, încât trecerea de la dramă la zâmbet se face fără bruscheţe şi în orice caz fără grosolănie.

Ceea ce este interesant în acest spectacol este mai ales regia şi interpretarea. Piesa în sine e o comedie sentimentală, scrisă cu acea uşurinţă delicată, care dă în teatrul francez poezie lucrurilor celor mai, obişnuite. Claude André Puget ni-l aminteşte pe Jean Jacques Bernard, iar *Zile senine*

(*Les jours heureux*) seamănă nu numai prin atmosferă, dar chiar prin subiect cu *Naţionale 6*.

Mai mult decât textul, pe care îl puteam cunoaşte din lectură, am. aşteptat direcţia de scenă a d-lui Tudor Muşatescu, regizor debutant.

Un scriitor care ia asupră-şi montarea unei piese, reprezintă o experienţă de regie care merită toată atenţia. Liberat de prejudecăţile meseriei, el are nesfârşit mai multe şanse să vadă just, acolo unde ochiul obosit al profesionistului nu mai poate vedea decât clişee şi poncife.

D. Muşatescu a fost prezent în tot spectacolul, dar fără ostentaţie. Gesturi, scăderi de voce, nuanţe de lumină, totul trăda un om sensibil care s-a identificat cu textul şi a pus în slujba lui nu numai calităţile actorilor de care dispunea, dar şi defectele lor. Nu totul a fost excelent în jocul interpreţilor, diar nimic n-a fost strident. Poate că d-ra Beate Fredanov este o actriţă prea sigură de jocul d-sale, într-un ansamblu al cărui cusur, dar şi farmec, este stângăcia.

Într-un rol şters, liniştit, aproape de plan secund, dar ascunzând, un filon de emoţie, care abia la ultima lăsare de cortină va deveni evidentă, d-ra Clody Bertola a fost remarcabilă prin discreţie şi prin stăpânire de sine. De câţiva ani de când joacă, e prima oară când ne convinge de vocaţia d-sale pentru teatru.

VISUL UNEI NOPŢI DE IARNĂ

Visul unei nopţi de iarnă este o comedie construită pe o situaţie neplauzibilă, pe care o refuzi în bloc, dar eşti obligat s-o accepţi: de la scenă la scenă, de la incident la incident.

Poate că arta omului de teatru este tocmai această putinţă de a face plauzibilă în detalii o situaţie falsă în total.

Un romancier glorios, bogat şi blazat care se căsătoreşte cu o vânzătoare de prăvălie, zece ore după ce a cunoscut-o, este un subiect imposibil.

Nici într-un roman de Rădulescu-Niger nu se poate imagina ceva mai sentimental, mai idilic şi mai neserios.

Totuşi, plecând de la o astfel de situaţie, d. Muşatescu scrie o comedie vie, cu tipuri variate (chiar dacă pe alocuri, convenţional teatrali), cu o mişcare neîntreruptă, fără căderi, fără ezitări.

Totul este văzut direct, notat precis, spus convingător. Deşi autorul se lasă prea mult amuzat de replici (în aşa măsură, încât pentru o replică bună, ar sacrifica un moment dramatic), ritmul piesei este continuu, incidentele sunt articulate.

Îmi aminteam, văzând piesa d-lui Muşatescu, de un cuvânt al unui romancier francez, care nu de mult declara într-un interviu că. teatrul îl tentează foarte mult, dar că nu găseşte subiecte.

Este în această declaraţie aproape o definire prin contrast a omului de teatru. Un adevărat „om de teatru” găseşte pretutindeni subiecte, sau cel puţin pretexte. El vede scenic lucrurile. Nu este fapt cât de mărunt care să nu poată fi tradus în limbaj teatral şi utilizat în cadrul unei piese.

În privinţa aceasta, d. Muşatescu are o adevărată virtuozitate, dar de loc mecanică. Este o voie bună în scrisul său, o lipsă de efort, o uşurinţă naturală, care n-au fost uzate de meşteşug şi s-au păstrat cu toată spontanietatea lor dintâi.

Teatrul d-lui Muşatescu nu-şi propune obiective prea înalte, dar atâtea câte-şi propune, le atinge cu simplicitate, cu bună credinţă, cu un humor onest, care ar merita să fie ţinut mai mult în seamă, decât aparenta bădărănie a eroilor săi de mahala. Ar trebui observat că nu există în comediile d-lui Muşatescu (nu vorbesc desigur despre localizările sale, de multe ori regretabile), niciun fel de trivialitate. Gluma obscenă nu face parte din armele sale. Ar trebui poate dimpotrivă să-i reproşăm anumite excese idilice – supărătoare pe alocuri şi în ultima piesă. Humorul său este cordial, de treabă, direct, fără aluzii, fără subînţelesuri.

Deşi piesele sale au o atât de marcată culoare locală, ele îmi amintesc de Henri Duvernois, tocmai prin acest spirit de îngăduinţă ironică şi emoţionată pentru oamenii simpli, pentru medicul mic burghez, pentru bătrânii maniaci, pentru fiinţele resemnate şi comice.

Visul unei nopţi de iarnă a dat pe scena Teatrului Comedia un spectacol de calitatea textului.

E drept că d. Vraca a jucat fără convingere, dar – chiar dacă nu aceasta i-a fost intenţia – răceala sa puţin nepăsătoare a servit rolului, căci l-a făcut să nu se angajeze cu prea mult elan, într-o situaţie puerilă,

D-ra Leny Caler este în schimb o actriţă care nu se desolidarizează de rolurile sale.

A jucat-o pe mica vânzătoare de magazin, cu un devotament, cu o emoţie, cu o sinceră dăruire, care nu ne lasă s-o uităm pe Tessa, de exemplu, dar care arată, tocmai în distanţa dintre roluri, bogăţia resurselor sale de expresie. Există un anumit fel de ingenuitate (gesturi, inflexiuni de voce, tăceri, încruntări), pe care îl regăsim astăzi, pe diverse scene, în jocul atâtor actriţe, şi care nu e decât repetarea poate inconştientă, dar nu mai puţin obsedantă, a jocului d-rei Leny Caler.

D-na Nelly Sterian într-un rol de curtezană şi oarecum femeie de lume, a schiţat cu ironie o siluetă de frivolitate gălăgioasă. Este una din cele mai inteligente şi mai rău întrebuinţate actriţe din trupa Teatrului Naţional. De ce?

ERNEST ANSERMET

J'ai l'impression que le public qui applaudissait hier soir, à l'Athénée Roumain, M. Ernest Ansermet, qui venait de diriger un admirable programme symphonique, dont nous parlerons, comme d'habitude, dans notre chronique musicale de samedi, ne saluait pas seulement un grand dirigeur, mais en même temps un type d'artiste qui est hélas! de plus en plus rare dans notre Europe partagée par les plus violentes disputes „idéologiques".

Ansermet nous fait penser à un de ses compatriotes, Vaudois comme lui, le grand poète C.-F. Ramuz, qui tout en gardant dans son œuvre une très forte empreinte de sa terre natale, reste une des

plus pures consciences européennes de l'heure présente.

Il est curieux de remarquer comment la Suisse romande, ce pays si placide, dont la sérénité nous semble parfois insensible et dont le calme nous paraît parfois un peu lourd, a donné pourtant à la France et à l'Europe certains messages qui maintiennent avec une surprenante vivacité le sens aigu d'un esprit européen qu'on se plaît trop souvent à déclarer liquidé.

Même parmi les plus jeunes intellectuels de notre temps, parmi ceux qui au lieu de combattre dans un camp ou dans un autre tâchent de comprendre le drame terrible de ce temps et d'en trouver une solution sur un autre plan que celui, tellement faux, de la politique, les Suisses, et surtout ceux qui viennent de la Suisse romande, se font spécialement remarquer. Je ne sais pas, par exemple, si on connaît suffisamment chez nous, l'activité du jeune écrivain suisse Denis de Rougemont. Il vit en France, mais son tour d'horizon dépasse de beaucoup la perspective strictement française des choses. Après avoir publié en 1936 un émouvant Journal d'un intellectuel en chômage, *il vient maintenant de publier un* Journal d'Allemagne, *écrit durant un long séjour de l'autre côté du Rhin. Les deux livres ont la qualité, devenue très rare, de juger les drames confus de cette époque sans aucun préjugé politique et de les comprendre avec un sens très profond, très personnel de la liberté morale.*

La présence de M. Ansermet parmi nous nous fait penser, avec un sentiment de fierté humaine, à *cette catégorie heureuse d'esprits libres qui ne sont assujettis à aucun parti et dont le devoir difficile et noble et de mettre leur personnalité à l'abri de toute fausse passion, afin de lui garder le droit de juger, la faculté de comprendre.*

Quelle activité exemplaire que celle de M. Ansermet! Il n'a jamais perdu le contact avec sa terre natale, mais il a parcouru le monde en apportant partout son message d'animateur, à la fois réfléchi et enthousiaste. Aujourd'hui encore, de cette ville de Genève où il dirige un des meilleurs orchestres de l'Europe, il garde un contact vivant avec tous les centres d'activité musicale de notre continent et il est dans le domaine de la musique un véritable européen. Un des derniers qui nous restent.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. ERNEST ANSERMET

Le programme du concert dirigé avant-hier soir par M. Ernest Ansermet fut un des meilleurs de la saison. Si on peut faire des réserves sur la qualité de l'exécution (et nous ne manquerons pas de les indiquer), il faut applaudir le choix des œuvres interprétées. M. Ansermet n'a pas hésité d'exiger de la part de l'orchestre, dont il était l'hôte, un effort de travail, en lui imposant pas moins de quatre premières auditions pour une seule soirée de musique. En effet, à l'exception du Boléro *de Ravel, qui fait partie du répertoire courant de la*

Philharmonique, on ne nous présenta ce jeudi que des premières auditions, car on peut considérer comme telles la Suite no. 4 en ré majeur *de Bach et la* Symphonie en sol majeur *de Joseph Haydn, œuvres que nous ne nous rappelons pas d'avoir entendues en Roumanie, et en tout cas pas dans le cadre des concerts de la Philharmonique.*

Sans doute la partie la plus intéressante du programme fut constituée par les contemporains (Debussy et Stravinsky) mais, comme le concert commençait sous le signe des classiques, son caractère devenait plus grave et sa ligne générale plus noble.

Nous avons trop souvent remarqué le peu de souplesse dont l'orchestre de la Philharmonique est capable, dès qu'il s'agit d'exécuter de la musique de chambre. Je ne sais quelle lourdeur l'empêche d'avoir cette intimité, cette grâce, qui sont indispensables à ce genre de musique.

Peut-être n'y a-t-il qu'un seul dirigeur qui puisse adoucir les cordes et les cuivres de notre orchestre, afin de leur rendre la transparence exigée par une sérénade de Mozart, par une suite de Bach ou une symphonie de Haydn. Ce dirigeur est Hermann Scherchen, qui possède non seulement une baguette très sévère, mais surtout une longue expérience des ressources de notre orchestre, dont il fut le chef pendant une longue série de concerts. Les autres dirigeurs, même les plus éminents, ne peuvent obtenir généralement, dans le domaine de la musique de chambre, qu'une exécution correcte et terne.

M. Ansermet vient pour la première fois chez nous et le petit nombre de répétitions, durant lesquelles il a pu travailler avec l'orchestre, ne lui ont pas donné le temps d'acquérir une connaissance plus intime de ses possibilités. Aussi, la suite de Bach fut jouée jeudi soir très correctement, mais avec un manque d'expression, qui éteignit en quelque sorte l'éclat spirituel de l'œuvre.

Par contre, la symphonie de Haydn marquait déjà un progrès, car, un peu plus familier avec l'orchestre, un peu plus ferme aussi, le dirigeur sut le dominer et lui imposer une retenue, une discrétion, une maîtrise qui rendaient bien mieux la grâce légère de certaines pages. L'Adagio de la première partie fut réellement exceptionnel.

Mais là où M. Ansermet donna toute la mesure de ses dons, là où le grand dirigeur se révéla brusquement avec une autorité complète et avec une force d'expression incontestable ce fut dans les Six épigraphes antiques *de Debussy et dans le* Jeu de cartes *de Stravinsky.*

Les Six épigraphes, *écrites pour piano, sont orchestrées par M. Ansermet avec une compréhension profonde du génie de Debussy et de son style. Rien n'est trahi, tout est conservé, la moindre nuance, la moindre inflexion de phrase est mise en valeur.*

Rarement une transcription musicale nous a donné le sentiment d'une telle fidélité envers la version originale. Le dirigeur a largement contribué a rendre à cette œuvre son inimitable timbre debussyste, sa clarté ondoyante et sensuelle.

Le Jeu de cartes *de Stravinsky ne peut être considéré parmi les œuvres principales du compositeur. Son caractère de divertissement est évident. Très ingénieux comme prétexte musical, très spirituel par ses nombreuses trouvailles d'écriture, ce „jeu" nous rappelle la ravissante* Histoire du soldat *de Stravinsky, dont elle peut faire une délicieuse répliqué. Évidemment, il est impossible de déchiffrer une telle œuvre dès la première audience. Sa valeur est surtout dans les détails, dans les nuances, dans les petites pointes d'ironie et d'humour, qui font comme d'habitude le caractère si personnel du langage musical de Stravinsky. Soyons reconnaissants à M. Ansermet de nous avoir présenté cette œuvre récente du compositeur russe et souhaitons une prochaine reprise, afin de la pouvoir mieux suivre.*

La soirée prit fin avec le Boléro *de Ravel, exécuté d'une manière absolument inexplicable. Le compartiment des cuivres battit son propre record de cacophonie. C'est dommage, car une si belle soirée de musique a quand même le droit et le devoir de finir plus dignement.*

M. CAMIL PETRESCO, DIRECTEUR DU THÉÂTRE NATIONAL

La nomination de M. Camil Petresco, comme directeur du Théâtre National de Bucarest, est un événement qui ne doit pas être considéré uniquement dans le cadre du théâtre, de ses gens et de ses *problèmes. Le nouveau directeur est sans doute un „homme de métier”, mais il est surtout une des personnalités les plus complexes de notre culture contemporaine.*

Le Théâtre National est une institution dont le rôle dépasse les limites d'une simple activité théâtrale. C'est un poste central de notre vie intellectuelle et artistique, c'est un des points essentiels de toute la vie culturelle du pays, dans ce qu'elle a de plus vivant et de plus agissant.

Il faut qu'un directeur d'une telle institution puisse envisager, au-delà du mécanisme administratif de son service, toute la perspective culturelle du pays, il faut qu'il ait la possibilité, le courage et surtout l'autorité intellectuelle de contrôler et d'animer toutes les manifestations d'ordre artistique et intellectuel qui doivent être en relation directe avec le théâtre.

Nous estimons M. Camil Petresco destiné pour cette fonction, au service de laquelle il apporte son expérience d'écrivain, sa passion pour le théâtre, une profonde connaissance théorique et pratique du problème et une vaste culture générale. Auteur de plusieurs pièces de théâtre, dont une au moins, l'admirable Suflete tari, *est un vrai chef-d'oeuvre de notre littérature dramatique, le nouveau directeur est également l'auteur d'un travail théorique sur les problèmes spécifiques du théâtre. Sa thèse de doctorat –* Modalitatea estetică a teatrului *– est un ouvrage, dont l'importance fut soulignée dans les milieux universitaires par les éloges et les commentaires les plus autorisés.*

Romancier, poète, essayiste, critique littéraire, M. Camil Petresco pourra utiliser dans sa nouvelle fonction une longue expérience d'artiste et de penseur, mais en même temps une énergie et un sens de l'action, dont il a fait preuve dans tous ces combats littéraires. Directeur de plusieurs revues, il a su faire de chacune d'elles un instrument actif d'expression et de combat. La courte apparition de la revue „Cetatea literară" a laissé une trace si profonde dans la conscience des jeunes générations littéraires que sa mémoire reste encore vivante, malgré les années, déjà nombreuses, qui se sont écoulées depuis.

En 1934, M. Camil Petresco fut chargé de diriger la grande „Revue des Fondations Royales" et il a su en faire une publication de valeur et d'importance européennes.

Appelé à la tête du Théâtre National (où il n'est pas d'ailleurs un nouveau venu, car il fut longtemps un de ses collaborateurs les plus précieux comme membre du comité de lecture et de direction et même comme metteur en scène) M. Camil Petresco saura donner à cette haute charge tout l'éclat de sa personnalité.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. IONEL PERLEA. SOLISTE MLLE THELMA REISS

Le deuxième concert symphonique dirigé par M. Perlea commença par la première audition d'une *petite œuvre de M. Andrico, une* Suite pittoresque*, qui mérite bien son titre, puisque sa qualité principale est de mettre en valeur quelques thèmes d'un très vif style de musique populaire. M. Andrico est un musicien qui garde dans son œuvre la fraîcheur de l'inspiration folklorique, malgré l'empreinte très moderne de son écriture et de sa technique. La* Suite pittoresque*, qui vient de nous être présentée, est une œuvre agréable, bien faite, d'une clarté remarquable. L'Allegretto nous paraît une page heureuse et nous l'avons entendu avec un réel plaisir. M. Perlea a dirigé la petite esquisse symphonique de M. Andrico avec une amitié évidente pour l'auteur et une sympathie généreuse pour sa composition.*

Il va sans dire que diriger une telle „suite" n'est pas un problème pour ce chef d'orchestre. La pièce grave du programme, celle qui constituait le moment essentiel de la soirée et la préoccupation du dirigeur, c'était sans doute la seconde symphonie de Brahms. Ayons la franchise d'avouer qu'en ce qui nous concerne nous n'avons pas un amour excessif pour cette œuvre qui, malgré certains passages de lyrisme authentique, nous paraît un peu fastidieuse. Mais M. Perlea aime Brahms et il sait le diriger avec un élan qui dépasse la lourdeur confuse de son langage. Rendre Brahms clair et sobre c'est une tâche difficile et M. Perlea s'en acquitte de la manière la plus heureuse. Il sait rendre un ton de méditation grave aux mouvements lents et un air de lyrisme ingénu aux mouvements allègres qui, dirigés d'une autre manière, seraient menacés par le danger de la mièvrerie.

Exécutée moins souvent que la première et la troisième symphonie, qui jouissent – nous nous demandons pourquoi? – d'une plus grande faveur, la deuxième symphonie de Brahms, dans l'interprétation de M. Perlea, connut hier soir un succès de public très marqué.

Nous ne parlerons pas du Concerto pour violoncelle et orchestre *de Dvořák, œuvre trop connue chez nous, où elle rencontre chaque fois qu'on la reprend un accueil chaleureux. La solidarité de sa construction, la richesse un peu facile, mais générale de ses thèmes mélodiques, les difficultés techniques enfin, qui donnent un si large champ de jeu aux virtuoses, lui assurent un succès permanent. Mlle Thelma Reiss, une très jeune artiste anglaise, le joua jeudi soir avec une sûreté et une précision de grande virtuose. Son apparition sur l'estrade de l'Athénée Roumain fut éclatante et on la salua comme on eût acclamé un beau tableau. Imaginez une grande jeune fille, très blonde, très belle dans sa longue robe rouge, avec je ne sais quoi d'enfantin et de grave dans son regard et surtout avec deux inoubliables mains qui caressent et dominent l'instrument, à la fois avec douceur et dureté.*

Le timbre du violoncelle de Mlle Reiss est pur, mais il nous surprend par sa froideur. L'exécution est juste, précise, ferme, mais elle n'a pas cette puissance d'accent indispensable au violoncelle pour dominer l'orchestre. Il n'y a peut-être pas d'instrument moins fait pour les femmes que le violoncelle. C'est un instrument qui exige une certaine gravité virile pour se taire entendre. Comment oublier l'intensité d'un

Casals, d'un Piatigorsky et même d'un Cassado ou d'un Feuermann! Ce qui n'empêche pas la jeune Miss Thelma Reiss d'être une violoncelliste de grande classe. On peut lui prévoir une carrière magnifique et dès a présent sa personnalité musicale est incontestable.

Comme on annonce pour ce soir un récital, dont le programme va de Bach à Granados, nous sommes certains que délivrée de la présence de l'orchestre, dans le cadre plus intime d'un dialogue avec le piano, Mlle Thelma Reiss fera encore plus clairement la preuve de ses dons si précieux.

JARMILA NOVOTNÁ À L'OPÉRA ROUMAIN. VÁCLAV TALICH À LA PHILHARMONIQUE

Pourquoi Mme Jarmila Novotná, qui est une grande cantatrice, dut-elle ne chanter sur la scène de l'Opéra Roumain que du Puccini et du Verdi?

Elle est une excellente Mme Butterfly *et une admirable* Dame aux camélias, *mais combien plus grand, plus profond et plus nuancé doit être son jeu dans un opéra digne de sa sensibilité scénique et de ses ressources vocales!*

Quand on a la chance d'avoir un hôte de telle qualité, on ne l'emploie pas n'importe comment. Certes, le public a reçu avec un véritable enthousiasme les deux représentations données avec le concours de Mme Novotná, mais nous nous demandons si l'éclat de ces deux spectacles n'eût été *encore plus grand, si on nous avait donné du Mozart et du Richard Strauss.*

Précédée par une notoriété faite dans le monde du cinéma, Mme Jarmila Novotná ne déçut pas ses admirateurs qui la connaissaient de certains films viennois dont elle avait été la vedette. Il y a un mirage de l'écran, qu'il est bien difficile de garder sous les feux de la rampe, mais cette lumière du théâtre ne nuit nullement à Mme Novotná, qui possède une maîtrise de jeu réellement exceptionnelle.

Grande cantatrice, elle est en même temps une grande actrice et cela n'arrive pas trop souvent à l'Opéra.

*

Nous avons signalé déjà l'année passée les qualités de chef d'orchestre de M. Václav Talich, le directeur de la Philharmonique et de l'Opéra de Prague. Il avait dirigé à l'occasion de son premier concert à Bucarest un programme très varié (du Smetana, du Dvořák, du Debussy et du César Frank) et il l'avait fait avec une sûreté et une délicatesse étonnante, car on ne passe pas sans difficulté de Dvořák à Franck, si on n'a pas une sensibilité musicale assez riche et une maîtrise technique assez ferme, pour réaliser dans le cadre de la même soirée des œuvres si différentes par leur style.

Nous avons attendu avec la sympathie la plus légitime la nouvelle visite de M. Talich et, avouons-le, le programme annoncé, bien qu'il fût un peu désordonné (car comment faire exécuter dans le même programme Dvořák, Debussy, Mozart et... Tchaïkovsky?) nous intéressait justement à cause de *son excessive diversité, pour ne pas dire pour son excessif désordre. Il est toujours instructif de voir un artiste vaincre un tel problème et certes M. Talich était de taille à le faire.*

Malheureusement, le problème fut simplifié, par la suppression pure et simple de la symphonie de Mozart, ce qui déplaça le centre de gravité du programme vers la Symphonie „Pathétique” *de Tchaïkovsky, qui ne méritait sans doute pas un tel excès d'honneur. Aussi tout le concert se trouva déséquilibré et en quelque sorte compromis. Ceci n'empêcha pas le public de faire le plus chaleureux accueil à M. Talich et ne nous empêchera pas non plus de remarquer combien sa manière de diriger est sobre et puissante.*

Sans rien ôter de la richesse de couleur de Tchaïkovsky, cette richesse facile, mais abondante et généreuse, M. Talich le dirige pourtant avec une sobriété qui atténue les excès, les cris, les grandes attitudes et les terribles soupirs du compositeur russe. Un Tchaïkovsky sobre – voici ce que nous devons à la leçon de M. Talich.

Il dirigea également une ouverture de Dvořák, qui n'est probablement pas la plus heureuse composition du musicien tchèque, et les Nuages *et les* Fêtes *de Debussy, admirablement interprétés, admirablement exécutés.*

Mais n'est-ce pas trop peu pour un grand concert, tel qu'on a le droit d'attendre de la part d'un tel dirigeur? Nous attendons avec la plus vive sympathie et avec la plus confiante conviction que M. Václav Talich prenne une revanche.

MIHAIL RALEA. UN BANQUET ET UN DISCOURS

Le banquet qu'un important groupe d'intellectuels viennent d'offrir à M. Mihail Ralea dépassa de beaucoup le caractère d'un simple dîner festif. Peut-être faut-il rendre à ce mot son sens platonicien, pour définir exactement le caractère particulier de ce banquet. Ce fut en effet une rencontre intellectuelle, un admirable début, où quelques-uns de nos plus brillants écrivains, professeurs et philosophes eurent l'occasion de faire une sorte de profession de foi, une sorte d'examen de conscience, par rapport aux problèmes spirituels, politiques et moraux de ce temps.

La personnalité de M. Ralea est si complexe, qu'elle entraîne, si on veut la définir, la connaissance de tous les domaines de notre vie culturelle et sociale. Professeur d'esthétique à l'Université de Bucarest, critique littéraire, essayiste brillant, prosateur de la plus solide formation classique, directeur de la revue „Viaţa românească" (dont on connaît le rôle capital dans l'histoire de nos lettres), ce grand „clerc" – car certes il en est un – n'a pourtant jamais ignoré le problème social. Ses travaux de sociologie et son activité politique ont toujours prouvé la plus vive attention pour les phénomènes de la vie publique, de sorte qu'on a fort bien compris, il y a un an, quel sens avait la nomination de M. Ralea comme ministre du Travail, dans le premier gouvernement du nouveau régime.

Évidemment, l'action politique est réglée par certaines lois qui lui sont spécifiques et qui exigent *une autre attitude que celle de l'activité strictement spirituelle et intellectuelle. Si on a pu parler jadis d'une „trahison des clercs", ce fut justement à cause de ces différences évidentes entre le spirituel et le politique. Différence ne veut pas dire incompatibilité. Quelle meilleure preuve que l'exemple de ce ministre qui reste en même temps un professeur, un écrivain, un directeur de conscience des nouvelles générations intellectuelles et un véritable „clerc".*

Le discours que M. Ralea prononça à la fin du banquet fut une explication complète, très sincère et très lucide de sa double vocation d'intellectuel et d'homme politique. L'action et la pensée ne sont que le double visage de la même personnalité et du même esprit. Ce fut un grand discours, une sorte de confession morale, qui définit mieux qu'une politique une manière de comprendre la vie.

Des nombreux orateurs, représentants de toutes les institutions culturelles du pays, en commençant par l'Académie Roumaine et les Universités et finissant par les associations des écrivains et des journalistes, ont montré quel fut le rôle de Mihail Ralea dans l'ensemble de notre culture et quel est le retentissement de sa parole, de ses écrits et de ses actions dans les divers domaines de cette culture.

GINETTE NEVEU ET LA PHILHARMONIQUE, SOUS LA DIRECTION DE M. IONEL PERLEA

M. Ionel Perlea dirigea avant-hier soir, à l'Athénée Roumain, un des plus beaux concerts de *l'année. Dirigeur, orchestre et soliste furent animés par la même ferveur musicale, mise au service d'un excellent programme. C'est tellement rare qu'il convient de le dire et de le souligner avec toute l'insistance possible. Et la présence d'un public nombreux attentif et chaleureux rendit au concert de la Philharmonique l'éclat perdu de ses anciennes soirées, du temps qu'on n'était pas encore fatigué du même éternel répertoire...*

Bien que la soliste du concert, Mlle Ginette Neveu, soit une violoniste de grande valeur et bien qu'elle ait toute la sympathie du public de Bucarest, où elle fit, pas plus tard que l'année passée, des retentissants débuts, l'intérêt principal du dernier concert symphonique fut sans doute marqué par la première audition de la huitième symphonie de Bruckner.

Bruckner est un de ces compositeurs qu'on ne peut aimer, mais qu'il faut connaître. Ce n'est pas un musicien inspiré. Ce n'est pas un poète. Ce n'est pas un penseur non plus. Mais ce musicien connaît son métier; il a le respect des grandes constructions symphoniques; il a la patience et le souffle qui sont nécessaires aux grandes entreprises. Ce viennois, dont la personnalité se développe dans la ville impériale et dans d'atmosphère musicale viennoise, continue plutôt la tradition allemande que celle de sa propre patrie. Il est à Vienne l'héritier de Wagner – d'un Wagner plus didactique, plus laborieux, moins profond, moins lyrique. Mais le langage de Bruckner est incontestablement enrichi par la leçon wagnérienne. Rien que sa manière courageuse *d'utiliser les cuivres et l'ampleur qu'il leur donne dans l'économie orchestrale de ses œuvres suffisent pour nous indiquer à quel point la mémoire de Wagner est vivante pour Bruckner.*

Compositeur honnête et puissant, qui ne manque que de génie (un rien du tout, un accident, un petit détail...) pour être un grand compositeur, Bruckner mérite toute l'estime et toute l'attention des amateurs de musique. Il ne nous émeut pas, mais il nous instruit.

Même cette huitième symphonie, qui a la réputation d'être son œuvre la plus inspirée, comme elle est froide, comme elle manque d'élan et en même temps comme elle est bien faite et comme elle nous donne la conviction de nous trouver devant un véritable bâtisseur? Bruckner ne nous emporte pas, il ne nous ravit pas, mais il nous invite à contempler la grandeur d'un travail d'une incontestable dignité.

M. Ionel Perlea est peut-être notre seul dirigeur qui aurait pu s'assumer la tâche de diriger une telle œuvre, car c'est une tâche de dévouement, de modestie, de travail et d'effacement volontaire. On est sûr d'avance qu'en dirigeant une telle œuvre on ne pourra ni arracher l'enthousiasme du public, ni emporter l'orchestre dans un élan impérieux, ni réaliser cette atmosphère indéfinissable d'émotion et d'ivresse, qui accompagne l'exécution d'une œuvre inspirée. On se résigne d'avance à ne conquérir que l'estime réfléchie du public, ce qui n'égale jamais son enthousiasme.

Encore une fois, M. Perlea nous prouve ses dons de sobriété artistique. C'est un grand travailleur *et c'est un artiste d'une rare probité. Il est vrai d'ailleurs que si la symphonie de Bruckner ne lui donna que l'occasion d'une exécution de parfait style académique, le reste du programme (l'ouverture* Coriolan *et surtout le* Concerto pour violon et orchestre *de Beethoven) lui donna par contre une admirable revanche anticipée, par leur lyrisme et par leur richesse mélodique.*

Mlle Ginette Neveu joua le Concerto *de Beethoven avec une maîtrise étonnante. À l'exception d'une certaine fébrilité excessive (surtout dans le final de l'œuvre), le jeu de la jeune violoniste française fut d'une justesse de style et d'une sincérité d'émotion qui dépassent de beaucoup, par sa précision et par sa profondeur, les possibilités ordinaires de son âge.*

Après le Concerto *de Brahms qu'elle avait joué l'année passée, le* Concerto *de Beethoven nous prouve que le grand répertoire du violon ne présente aucune difficulté ni pour la technique, ni pour la sensibilité musicale de l'artiste. Le nom de Mlle Ginette Neveu est déjà un nom de maître.*

UN PROZATOR ARDELEAN: PAVEL DAN

Volumul postum de nuvele al scriitorului ardelean Pavel Dan, mort anul trecut în plină tinereţe şi într-o aproape totală lipsă de notorietate (căci, dincolo de o modestă reputaţie în lumea revistelor de provincie, numele său era cu totul necunoscut) e de

natură să provoace criticei noastre literare şi mai ales criticilor tineri oarecare nelinişte. Dacă un scriitor excepţional, ca acest nefericit Pavel Dan, poate să lucreze ani de-a-rândul în umbra provinciei, publicând o întreagă serie de nuvele, de o rară putere epică, fără ca totuşi prezenţa lui să fie observată şi fără ca numele său să poată străbate până în primele rânduri, înseamnă că *raza*, de vedere a criticei nu este suficientă ca să acopere pe toată întinderea ei mişcarea noastră literară şi că, în orice caz, controlul pe care îl exercită această critică nu trece de anumite limite ale geografiei noastre literare.

Nu ştim – şi nici d. Ion Chinezu nu ne-o spune în mişcătoarea prefaţă la *Urcan bătrânul* – dacă Pavel Dan a încercat vreodată să ia contact direct şi personal cu cercurile literare din capitală. Poate că timiditatea resemnată, ce reiese din paginile sale, l-a oprit să ţintească mai sus de orizontul provinciei. Cu excepţia târzie a unei singure nuvele publicate în „Gândirea”, întreaga lui activitate de scriitor s-a împărţit între felurite reviste provinciale de la Turda, Brad, Cluj şi Blaj. Dar bucăţile de proză pe care le publică acolo sunt de o atât de limpede vigoare, încât e de neînţeles cum n-au reuşit din primul moment să depăşească lipsa de renume a acestor reviste şi să afirme existenţa scriitorului mai departe de cercul lor prea restrâns.

Nu ne putem opri un sentiment de remuşcare, la gândul că am lăsat să treacă pe lângă noi un scriitor de această valoare, fără să-l vedem, fără să-l cunoaştem şi fără să-i dăm, cel puţin în ultimul timp al nefericitei lui vieţi, un semn de înţelegere şi de bună primire. În anumit sens, moartea lui Pavel Dan face zadarnică recunoaşterea talentului său, căci poate tânărul mort la Cluj, în ziua de 2 August 1937, în vârstă de treizeci de ani, va fi dus cu el îndoieli chinuitoare despre soarta scrisului său.

Purtăm poate faţă de memoria lui Pavel Dan răspunderi pe care se cuvine să le privim în faţă. Reducem prea mult mişcarea noastră literară de azi, când o limităm exclusiv la manifestările din imediata noastră apropiere. E adevărat că, în mare majoritate, publicaţiile provinciale, când nu sunt refugii pentru literaţi fără talent, sunt cel mult un prim popas pentru tineri debutanţi neajunşi încă la expresie şi că deci cea mai mare parte a acestui material revuistic este neinteresant. Nu e însă mai puţin adevărat că faptele literare din capitală, chiar şi cele de duzină, se bucură de un regim mult mai norocos şi că ele intră în mod automat într-un circuit de comentarii, de polemici şi de relaţii, care le duce, fără alegere, până la un anumit grad de notorietate. Între timp, un scriitor ca Pavel Dan se pierde în reviste depărtate, obscure, necitite, nerecenzate...

Cazul Pavel Dan – fiindcă, hotărât, este un „caz" – ar trebui să oblige pe critici, mai ales pe cei care ţin viu contactul cu producţia literară şi nu ezită să meargă până la izvoarele ei, ar trebui să-i oblige a-şi lărgi câmpul lor de supraveghere şi a integra, în mişcarea noastră literară actuală, o serie de manifestări provinciale, rămase până astăzi izolate.

Avem de altfel impresia că mergem în ultima vreme spre o organizare a vieţii literare provinciale, cu deosebire în Ardeal, mai ales de când celor câtorva reviste de la Cluj, Arad şi Turda li s-a adăogat încercarea remarcabilă şi poate eroică, de a se înfăptui case de editură la Brad şi, în ultima vreme, la Sighişoara.

Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II”, publicând într-un volum postum nuvelele lui Pavel Dan, repară o nedreptate şi face încă o dată dovadă de vigilenţa cu care urmăreşte viaţa noastră literară în manifestările ei cele mai diverse şi mai depărtate. Cu *Urcan bătrânul*, un scriitor pierdut, din timiditate sau din nenoroc, la marginea mişcării literare este adus în centrul ei şi situat în locul care de la început i se cuvenea.

Pavel Dan este în mod vădit un scriitor ardelean. Scrisul său poartă sigiliul provinciei de unde vine. Nu numai prin anumite particularităţi de limbă, nu numai prin coloarea specifică a peisajului sau prin firea deosebită a eroilor. Lumea care trăieşte în *Urcan bătrânul* este viguros ardelenească, dar ceea ce mai ales dă un timbru local, inimitabil, nuvelelor lui Pavel Dan este arta sa de povestitor, artă caracterizată prin duritatea mijloacelor de expresie, prin simplicitatea desenului şi prin neobişnuita sa forţă, plastică. D. Ion Chinezu determină foarte just locul tânărului scriitor în literatura noastră când recunoaşte în Slavici, Agârbiceanu şi Rebreanu.pe înaintaşii săi direcţi.

Ardealul aduce în epica românească un suflu aspru de creeaţie, făcut să străbată fără oboseală opere de mari întinderi. Este un spirit de rezistenţă, de tenacitate, de răzbatere înceată, de naştere răbdătoare, comun tuturor romancierilor şi nuveliştilor ardeleni. Operele de acest tip au ceva cenuşiu, greoi, puţin opac, o totală lipsă de strălucire şi de vervă, anumită stângăcie, dacă nu de-a dreptul inaptitudine analitică, anumită duritate stilistică, lipsită de nuanţe. Nimic nu e bogat, nimic nu e somptuos în asemenea opere: nici lumina, nici colorile, nici limba. Totul este aspru, puţin stâncos.

Un Sadoveanu al Ardealului nu se poate închipui. Peisajul scriitorului epic ardelean este mai sărac, mai ferm, fără exuberanţă, fără senzualitate, fără lirism. Dar tocmai în această sărăcie de coloare, în această sobrietate de linii, stă puterea sa de a da contur lucrurilor şi realitate oamenilor.

Un prozator ardelean nu trebuie citit pentru amănunte, imagini şi nuanţe. El trebuie lăsat să construiască pe dimensiuni mari şi să domine prin lărgimea viziunii lucrurile prea subţiri sau prea uşoare ce scapă stilului său aspru.

S-ar putea obiecta că această remarcă este valabilă pentru Rebreanu, autor de mari construcţii epice, dar nu pentru Pavel Dan, care n-a avut răgazul să treacă dincolo de nuvelă. Numai că nuvelele tânărului scriitor dovedesc cu atâta siguranţă o vocaţie de romancier şi o înclinare naturală spre opere de orizont vast, încât nu printr-o presupunere arbitrară îl putem socoti, chiar dacă moartea nu l-a lăsat să se realizeze, un romancier din familia lui Rebreanu. D. Ion Chinezu ne vorbeşte în prefaţă despre proiectele de roman ale nefericitului său prieten.

„... încât îl priveşte, el s-a gândit până în ultimul moment la o altfel de intrare în literatură; întâia lui carte trebuia să fie un roman de mari proporţii” (p. VIII).

„Preocuparea cea mare a lui Pavel Dan era însă romanul Câmpiei, „un mare cântec al satului, cu şapte fraţi în centru”, în care ar fi topit şi o parte din ciclul Urcăneştilor. Îi găsise şi titlul: „Ospăţul Dracului”.

În vederea acestui roman pe care l-a purtat în minte ani de zile, el a făcut nenumărate planuri, a întreprins anchete îndelungate şi amănunţite printre ţăranii din Triteni şi din satele vecine şi a strâns un material bogat de observaţie” (p. XVI).

Mărturia d-lui Ion Chinezu este desigur preţioasă, dar şi fără ea, chemarea lui Pavel Dan pentru roman nu poate face îndoială. Cel puţin patru din nuvelele volumului (*Urcan bătrânul*, *Înmormântarea lui Urcan bătrânul*, *Priveghiul* şi *Iobagii*) sunt hotărâtoare în acest sens. Autorul are rara putere de a face să se mişte grupuri de oameni şi de a angrena în mersul povestirii sale tipuri perfect realizate individual, care dobândesc însă întreaga lor semnificaţie, abia în întâlnirea lor cu celelalte personaje. În cadrul limitat al nuvelei, Pavel Dan izbuteşte să dea eroilor săi o statură de mărime naturală. El nu „schiţează” (de altfel nu are calităţi de portretist), ci dă viaţă direct, prin nu ştiu ce forţă imperioasă a povestirii. Nu e un descriptiv. Aş spune chiar că nu e un observator. Adevăratul scriitor epic nu are de altfel niciodată ceea ce se chiamă ca o formulă şcolărească „spirit de observaţie”, în instinct.

Amploarea temelor lui Pavel Dan întrece cu mult spaţiul material al nuvelei. El vede larg şi departe. Dincolo de eroii săi imediaţi, este prezentă o întreagă lume ţărănească, aprigă, amară, cu patimi puternice, centrale. De la un anumit moment, conflictul angajat între eroii de prim plan ai nuvelei trece mai departe de ei, în mulţime, în mulţimea fără nume a ţărănimii, pe care puţini scriitori români (iar dintre tineri nici unul) au văzut-o cu un simţ atât de puternic al adevărului.

În literatura noastră, ţăranul a avut parte de două atitudini la fel de false. El a fost căutat ori pentru elementele lui pitoreşti, ori pentru semnificaţia lui politică-socială. Sunt cele două aspecte ale ţăranului de tip sămănătorist. Când nu ne interesează prin pitorescul vorbirii şi al moravurilor, ne foloseşte prin opunerea faţă de oraş, ca un exemplu de sănătate morală, în contrast cu viciile civilizaţiei. Nici astăzi nu se poate spune că literatura noastră a depăşit în totul acest mod simplist de a privi ţărănimea.

Pavel Dan – şi într-aceasta se situează încă odată pe linia romancierilor ardeleni – nu pune accentul în nuvelele sale ţărăneşti, nici pe pitoresc, nici pe politic. Romancier al ţărănimii (căci, repetăm, cel puţin ciclul Urcăneştilor, semnalat şi de d. Ion Chinezu, constituie un adevărat roman şi deci termenul de „romancier" nu ni se pare exagerat), Pavel Dan nu este şi nici nu se consideră romancier al unui mediu pitoresc sau al unei categorii sociale, în sens sămănătorist, ci romancier al unei mari realităţi omeneşti, valabilă mai mult prin dramele ei proprii, decât prin eventualele ei simboluri de ordin politic sau cultural.

Elemente pitoreşti, de limbaj mai ales, se găsesc desigur în această carte cu un atât de profund caracter local, dar e vădit că ele n-au fost alese pentru savoarea lor lexicală – incontestabilă totuşi – ci că fac parte în mod firesc, în mod necesar, din lumea scriitorului şi a eroilor săi. Fără să scrie într-o limbă colorată, fără să aibă seva unui povestitor moldovean, având, dimpotrivă, ceva colţuros şi rece în stil, Pavel Dan îi oferă lectorului un material folcloric interesant din lumea satului transilvănean. Dar nu putem considera acest lucru decât drept un element de ordin secundar al scrisului său. Comparaţi din acest punct de vedere *Urcan bătrânul* cu o carte ca *Nuntă cu bucluc*, romanul de inspiraţie tot ţărănească al d-lui Ion Iovescu şi – fără să exagerăm criteriul geografic – veţi vedea cât de mult Pavel Dan este un prozator de dincolo de munţi.

În cartea d-lui Iovescu pitorescul verbal este ostentativ, exterior şi – prin exces – parazitar, în timp ce, în scrisul lui Pavel Dan, el fuzionează perfect cu peisajul, cu oamenii, cu firea lor, cu destinul lor. Scriitorul ardelean nu se „amuză” privindu-şi eroii sau ascultându-i vorbind. Atitudinea lui nu e ironică, ci, dimpotrivă, gravă, sobră, virilă. Am spune că nu are de loc „humor” dacă unele pagini (cum este admirabila vizită a lui Valer la Popa Tiron, p. 61-67) nu ar dovedi totuşi pe alocuri un ascuţit simţ al situaţiilor comice, acoperit totuşi de sunetul fundamental grav al întregii opere.

În ce priveşte atitudinea idilic sămănătoristă, a cărei facilitate este o cursă primejdioasă pentru orice scriitor ce se apropie de sat, ea este anulată în *Urcan bătrânul* de vigoarea creeaţiei. Ţăranii au în această carte o prea puternică şi vie realitate, pentru ca să nu depăşească cu fiinţa lor orice atitudine exterioară lor.

Poate că băiatul de ţărani, Pavel Dan, venit la oraş, cu greu să se sustragă acestei atitudini sămănătoriste faţă de fenomenul rural, devenită aproape oficială în cultura noastră, dar artistul Pavel Dan trece cu mult dincolo de asemenea probleme rudimentare.

Temele sămănătoriste – dezrădăcinarea, întoarcerea la glie, înstrăinarea prin cultură, tradiţia ţărănească în luptă cu oraşul – se găsesc şi în unele nuvele din acest volum, dar ele ocupă un loc foarte redus şi, în nici un caz, nu sunt caracteristice.

Dacă autorul ia uneori „atitudine faţă de problema sat-oraş” şi dacă reflecţiile sale sunt în această privinţă de tip sămănătorist, instinctul său epic e destul de robust pentru ca să răscumpere prin creaţie directă, obiectivă, locurile comune de gândire.

„Şi toate mormintele astea printre care şi-a petrecut copilăria, salcâmii lui dragi, îl privesc acum ca pe un străin, aşa cum a privit un domn necunoscut într-o casă ţărănească” (p. 114).

„Îşi dă seama că e o creangă ruptă din trunchiul puternic al satului, aruncată undeva în lume...” (p. 122).

„Civilizaţia nu topise în apele-i pestriţe sufletele senine ale satului; oamenii ştiau de Dumnezeu, de biserică, îşi ţineau încă bătrâneştile obiceiuri” (p. 137).

Asemenea atitudine este atât de puţin proprie lui Pavel Dan, atât de puţin organică, încât acolo unde ea constituie însăşi tema principală a unei nuvele, autorul nu reuşeşte să se menţină la nivelul obişnuit al talentului său. Bucata *Intelectualii*, prin intenţiile sale satirice, este probabil cea mai puţin realizată din întreg volumul.

Ceea ce este autentic la acest scriitor este viziunea lumii ţărăneşti: o viziune firească, robustă, instinctivă, care exprimă mai mult o structură organică, decât o atitudine deliberată.

Când se depărtează de această lume, scrisul său pierde vigoarea notaţiei şi devine nesigur, stângaci. Ca şi Rebreanu, Pavel Dan se mişcă cu greutate în regiunile de psihologie subtilă, în problemele de conştiinţă. Nuvela *Fragmente* este neconvingător melodramatică, deşi ar vrea să fie o încercare de introspecţie, de monolog interior, de examen sufletesc analitic. Scrisul dur ardelenesc nu este un instrument potrivit pentru aceasta. Să nu-i cerem să fie subtil, când legea lui este de a fi aprig.

Abaterile de la această lege sunt, din fericire, în cartea lui Pavei Dan, foarte puţine. Schiţele cu temă orăşănească sunt copleşite de marile bucăţi ţărăneşti în care scriitorul îşi dă întreaga lui măsură. Aici povestea capătă o grandoare epică ce sparge pur şi simplu cadrul sărac al nuvelei şi îl face să cuprindă o lume pe care o simţi deţinătoare de mari mistere.

Înţelegerea scriitorului pentru sufletul ţărănesc este totală. Nu e o privire venită din afară, cu compasiune, curiozitate, simpatie sau revoltă. Este o conştiinţă ce se deschide asupra propriului ei destin, din inima acestui destin.

Pavel Dan nu e un monografist al satului. El nu consemnează cu titlu documentar fenomene străine de el, ci le trăieşte direct, prin participare personală, prin identitate de simţire. În alcătuirea aparent simplă şi greoaie a ţăranului, el atinge coardele groase şi eterne ale sufletului omenesc: iubirea, moartea.

Simplicitatea de vorbire nu-i împiedică pe ţăranii lui Pavel Dan să aibă o viaţă intimă intensă, cu atât mai dramatic intensă, cu cât nu ajung până acolo decât pasiunile mari, vitale, instinctive.

Aproape întreaga lor existenţă este absorbită de pământul pe care îl iubesc cu nu ştiu ce rapacitate şi umilinţă şi de moartea pe care o aşteaptă cu uimire şi cu supunere. Sunt cele două teme principale din *Urcan bătrânul*.

Deşi nimic nu e mai greu şi poate mai neconcludent decât să dai un citat dintr-un scriitor epic, de vreme ce valoarea lui nu stă în fragmente, ci în viziunea de ansamblu, totuşi vom desprinde o pagină din carte, mai mult pentru a indica tonul ei general, decât pentru a face proba marilor calităţi ale scriitorului.

„Afară era lună ca ziua. Vaca rumega in pripor. S-a apropiat de ea şi am văzut cum îşi lipeşte obrazul de capul ei.

Vaca e blândă ca oaia şi el a fost învăţat-o să-i caute în buzunare.

După aceea a pornit încet spre casă, clătinându-se ca omul beat.

Din prag s-a mai uitat odată înapoi. Luna era plină şi în ogradă toate păreau ninse.

S-a întors în pat şi l-am ajutat să se urce în pat.

— Rămâneţi pustii, dragii mei, a zis, cu ochii plini de lacrimi.

Apoi şi-a pus mâinile pe piept...”

Este în această agonie o resemnare şi o sfâşiere care, tocmai, prin extrema simplicitate a notaţiei ni se par de un lirism grav, admirabil. E o pagină care poate sta alături de poemul d-lui Arghezi, *De-a v-aţi ascuns*.

Ce a pierdut literatura noastră prin moartea tânărului Pavel Dan este de nepreţuit. Nu încape îndoială că scriitorul acesta putea să ne dea un nou roman al Ardealului, un nou *Ion*, de aceeaşi amploare epică şi scris poate într-o proză mai evoluată artisticeşte. La 30 de ani, Pavel Dan era un prozator în stăpânirea tuturor mijloacelor sale de expresie. El duce cu el nu făgădueli sau presupuneri, ci posibilităţi certe, precizate, definite, pe care o moarte crâncenă le-a răpus.

Un scriitor care moare este o lume care se închide. Nimeni nu ne va face să cunoaştem secretele ei pentru totdeauna ferecate. Dar când moare un Gib. Mihăescu sau un Anton Holban, avem cel puţin consolarea de a şti că mesajul lor a fost împlinit în parte şi glasul lor auzit. Pavel Dan moare însă în prag, înainte de a i se fi deschis porţile, înainte ca să fi cuprins cu braţele lui de ţăran inspirat întreaga lume, pe care ar fi fost sortit să ne-o transmită şi din care nu ne rămâne decât o singură carte, tocmai pentru a măsura tot ce pierdem.

Nu ar fi de mirare ca *Urcan bătrânul* să răscumpere târziu, printr-un destin literar fericit, zguduitoarea moarte a scriitorului.

CAMIL PETRESCU, DIRECTOR AL TEATRULUI NAŢIONAL

În 1926, d. Camil Petrescu scria în *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*.

„Eu sunt un incorigibil optimist în ordinea pragmatică, în sensul că socot de mare valoare estetică, şi posibil, triumful ideii organizate...

„... Nu sunt decât un biet scriitor. Nici prin naştere, nici prin situaţie socială, nu însemn nimic. Ca scriitor chiar, nu sunt decât un tolerat la vreo două ziare, iar ceea ce gândesc nu pot spune decât într-o revistă proprie, care abia numără mai mult de o mie de cititori. Cuvântul meu e fără răsunet şi influenţa mea nu se exercită, atât cât se exercită, decât într-un colţ restrâns al societăţii ăşteia mari. Câţiva prieteni personali, alţi câţiva scriitori şi un număr mai mare sau mai mic de actori...

... M-am încăpăţînat să le afirm oamenilor acestora că e posibilă şi altă viaţă, că trebuie să năzuim toţi către un liman. În micile reviste pe care le scot pentru ei, în pasionate dezbateri orale, într-o frondă cotidiană, mi-am propus să le arăt că singură calea solidarismului social şi a efortului intelectual poate duce la adevărate realizări, că restul sfârşeşte totdeauna în dezastru. Să le spun anume că frumosul are şi o valoare pragmatică. Ţin anume să le inspir încrederea în mijloacele aceste, cu convingerea nestrămutată că atunci când fiecare îşi va face datoria, toţi vom folosi, iar greutăţile se vor simplifica...

...Mi se răspunde de obicei: Fugi, dragă, la noi nu poţi să ajungi, decât plecându-ţi spinarea şi căutând aranjamente... Tu eşti un naiv. Totul e să ai succes.

... Fireşte că sunt descurajat de această stare de lucruri, dar nu prea (aş putea spune că sunt mai mult revoltat de acel vulgar «eşti naiv» care mi se spune atât de des). Oricum, n-am decât un singur gând: să mă port aşa ca şi cum de mine ar depinde totul. Sentimentul, de altfel, l-am încercat mai adânc în război...

...Regimentul meu primind ordin într-o noapte să atace de flanc un orăşel, mă trimisese să iau legătura cu celălalt regiment, care ataca de front. Oamenii acestui regiment fuseseră însă surprinşi chiar pe străzile oraşului şi atacaţi cu violenţă de la ferestre cu mitraliere şi granate... Companiile speriate se retrăgeau fugind... Să fugim împreună cu ele a fost primul gând al meu şi primul gest al oamenilor mei... Ce însemna o fugă mai mult sau mai puţin în războiul acesta care înregistrase retrageri de sute de kilometri? Cu mine sau fără mine, încăierarea uriaşă în care luptau în noaptea aceasta nesfârşită zece milioane de soldaţi pe cuprinsul Europei, avea să fie aceeaşi... Dar am rămas...

Mai târziu a sosit şi colonelul meu din urmă, m-a luat de urechi mulţumit şi, când s-a luminat de ziuă, am pornit cu el în frunte, la atac. Până după amiază şi târgul şi măgura de dincolo de el, erau cucerite. În colţul acesta al societăţii acum, mă simt descurajat ca atunci.

Şi totuşi îmi zic şi aici că trebuie să rămân. Poate că, cine ştie, vine şi aici un colonel”.

Recitită astăzi, pagina de mai sus dă numirii d-lui Camil Petrescu la direcţia Teatrului Naţional, un sens mai grav şi mai profund, decât al unui simplu eveniment de teatru. Numirea aceasta răsplăteşte mai mult decât ceea ce se numeşte o „carieră”; ea ratifică şi legitimează o atitudine. Nu atât personalitatea, eminentă, desigur, a d-lui Camil Petrescu este verificată prin demnitatea la care este chemat, cât o anumită atitudine complexă de artist, de intelectual şi de om, care animă întreaga activitate şi, nu e exagerat să spunem, întreaga viaţă a scriitorului, şi pe care el a menţinut-o riguros şi. a dus-o cu toate riscurile până la ultimele ei consecinţe.

„Cu toate riscurile” nu e o formulă aruncată la întâmplare. Ea capătă în cazul d-lui Camil Petrescu întreaga greutate a cuvintelor, căci într-adevăr „riscurile” au fost de multe ori foarte dureroase, iar scriitorul le-a suportat dacă nu fără revoltă, în orice caz fără dare înapoi.

E de ajuns să ne gândim la situaţia literară a d-lui Camil Petrescu în 1926, la data *Falsului tratat*, situaţie pe care acest document unic – şi nu numai în cultura noastră! – o descrie cu atâta incisivitate, dar şi cu atâta tristeţe, e deajuns să revedem acel front de adversităţi şi imposturi coalizate, împotriva cărora un om lupta singur şi cu singura armă a scrisului său pentru ca drumul parcurs, de atunci până azi, să fie măsurat în toată dramatica lui semnificaţie.

Fără concursul presei de tiraj, ba chiar împotriva ei, fără adeziunea marelui public, fără nicio popularitate (pe care de altfel atitudinea sa critică o respingea tocmai prin principiul ei sever de selecţie şi de ierarhie intelectuală) Camil Petrescu a câştigat de atunci în cultura românească poziţii, a căror autoritate este astăzi de necontestat şi a căror forţă de radiere este cu atât mai mare, cu cât nu a constituit un scop, ci o consecinţă. Prin nici una din acţiunile sau cărţile sale, acest scriitor n-a vizat suçcesul. Nici în roman, nici în teatru, nici în poezie, nici în critică el n-a mers pe panta celei mai mici rezistenţe. Nu există concesii de gust, nu există compromisuri de gândire în opera lui. Totul este comandat de o necesitate adâncă de expresie şi de cunoaştere.

Se înţelege că o astfel de operă nu poate avea, şi nici nu caută, victorii „fulgerătoare”. Pătrunderea ei în opinia publică este lentă, pentru că nu se poate face decât prin zonele superioare de sensibilitate şi de gândire ale acestei opinii, dar tocmai de aceea cuceririle sunt esenţiale şi stabile.

„Cuvântul meu e fără răsunet şi influenţa mea nu se exercită decât într-un colţ restrâns al societăţii”, spunea cu dezolare d. Camil Petrescu în 1926. E de văzut însă dacă puterea scrisului său n-a fost tocmai în această lipsă de „răsunet” şi dacă prestigiul influenţei sale, astăzi de netăgăduit în orice domeniu al literaturii noastre, nu a fost sporit considerabil tocmai datorită faptului că, se. exercita într-un „colţ restrâns” care putea să compenseze, prin intensitate şi adâncime, lipsa relativă de suprafaţă. socială. Fapt este că ultimii zece ani ai vieţii noastre literare nu pot fi înţeleşi fără prezenţa lui Camil Petrescu şi că atât opera lui, cât şi controlul critic pe care l-a exercitat personal, reprezintă un factor central de direcţie în literatura noastră contimporană.

Ce este exemplar în toată activitatea acestui scriitor este că şi-a păstrat cu îndârjire atitudinea sa iniţială, adâncită desigur de experienţe ulterioare, dar menţinută în tot ce ea avea esenţial. Erau atâtea alte drumuri mai uşoare decât al lui!

Viaţa nu cere de obicei trădări absolut infamante. Se mulţumeşte cu mici compromisuri, cu mici retractări, cu mici concesii. Numai canaliile calificate sau aventurierii cinici schimbă totul de la o zi la alta. Restul oamenilor, oamenii de treabă, au arta de a cere scuze vieţii, fără să se bage de seamă.

Camil Petrescu n-a cerut scuze, n-a căzut la învoială, n-a fugit. Este în el şi în scrisul lui ceva „neacomodant", care face tăria lui morală: anumită intransigenţă de gest, anumită decizie de a rupe irevocabil toate punţile de trecere, anumită putere de a trage toate consecinţele unui fapt. Violenţa acestui om sensibil şi nuanţat este neiertătoare, pentru că nu decurge dintr-o dispoziţie de temperament (ba chiar o contrazice), ci din jocul obiectiv al ideilor. E o lege intelectuală aspră şi în anumit sens mai severă pentru cine o aplică decât pentru cine o suportă.

În cultura noastră se rezistă foarte puţin şi se cedează foarte repede. Nimeni nu crede că jocul ideilor poartă în însăşi logica lui putinţa victoriei şi că deci prima îndatorire este să-l respecţi şi să i te supui. Toată lumea s-a învăţat să caute în cultură victorii câştigate cu mijloace străine de ea.

Tocmai de aceea succesul de azi al lui Camil Petrescu are o semnificaţie, care spuneam că depăşeşte domeniul limitat al teatrului. Este victoria unei activităţi intelectuale care nu s-a trădat niciodată pe sine. Este victoria unei atitudini care n-a evitat răspunderile, n-a abandonat poziţiile, nu s-a sustras de la legea ei interioară.

„Şi totuşi îmi zic şi aici că trebuie să rămân. Poate că, cine ştie, vine şi aici un colonel".

Camil Petrescu a rămas, iar într-un târziu „colonelul a venit” , –ceea ce îi dă dreptul şi lui Camil Petrescu, dar şi nouă, să credem mai departe în „triumful ideii organizate”.

Numirea noului director al Teatrului Naţional are un sens moral, ca orice alegere justă, ca orice fapt ce decurge obligatoriu din anumite date obiective. Injustiţia este înainte de orice un act de dezordine intelectuală. Dimpotrivă, un act just este un act care restabileşte adevărul şi impune ordinea.

Numirea d-lui Camil Petrescu nu este rezultatul unei competiţiuni, ci concluzia unei atitudini.

În cronica noastră din iunie, când prin moartea lui Paul Prodan, direcţia Teatrului Naţional devenise vacantă, am încercat să definim funcţiunea acestui teatru în cultura românească. Nu voi repeta lucruri prea de curând spuse. E de ajuns să observ că ele sunt mereu de actualitate.

D. Ion Marin Sadoveanu părăseşte postul de director după un timp prea scurt, pentru ca trecerea sa să poată constitui o experienţă. De la spectacol la spectacol, am remarcat în cronicile noastre lunare, ce era interesant şi ce era regretabil în stagiunea condusă de d-sa.

Repertoriul prezentat (şi care continuă să fie repertoriul stagiunii în curs) sufere de lipsa unei concepţii unitare. Totul inclusiv lucrurile bune pare făcut prin accident, puţin la întâmplare. S-a reprezentat *Clopotul scufundat*, dar s-a reprezentat în acelaşi timp de ce? pentru cine? – *Premiul Nobel* şi

Summa cum laude. În asemenea vecinătate, Hauptmann şi Claudel devin de neînţeles.

Noul director găseşte teatrul disponibil pentru o experienţă de reînnoire totală. Repertoriu, interpretare, punere în scenă, decoraţie, totul poate să fie revizuit, refăcut, scos din vechile tipare, îndreptat spre alte obiective de artă. Teatrul Naţional nu aşteaptă un nou administrator, ci un nou director în înţelesul cel mai greu al cuvântului.

D. Camil Petrescu poate fi acest director. Întreaga sa activitate de scriitor şi de om de cultură îl desemnează şi îl obligă la aceasta.

Ca autor dramatic a avut experienţa completă a acestei meserii, cu tot ce are ea fascinant, intens şi primejdios. A cunoscut succesul, dar a cunoscut şi reversul lui. A suportat şi favoarea publicului, dar i-a suportat şi neînţelegerea.

Ca critic dramatic, a urmărit ani de-a rândul jocul actorilor şi reacţiunile publicului.

Ca membru în comitetul de lectură al Teatrului Naţional, a urmărit îndeaproape literatura dramatică originală. Ca membru al comitetului de administraţie al aceluiaşi teatru, s-a familiarizat cu ruajul administrativ al instituţiei.

Anul trecut n-a ezitat să-şi asume punerea în scenă a piesei sale *Suflete tari* şi, cum acest lucru coincidea cu apariţia tezei sale de doctorat despre *Modalitatea estetică a teatrului*, a putut astfel să aibă, în acelaşi timp, o dublă experienţă, şi tehnică şi teoretică, a fenomenului de teatru.

Toate aceste elemente, întrunite în funcţiunea de director, ne dau dreptul să aşteptăm ceea ce se numeşte un „mare directorat”. D. Camil Petrescu poate şi trebuie să înscrie în istoria teatrului românesc un moment distinct. Stă în puterea sa ca numele să-i fie trecut în această istorie, alături de al lui Alexandru Davila şi al lui Pompiliu Eliade.

TEATRUL NAŢIONAL: *DUDUCA SEVASTIŢA*, DE ION SÂN-GIORGIU

Nu ne-am ocupat în cronica noastră trecută de piesa d-lui Sân-Giorgiu şi credeam că până la urmă ne vom putea dispensa de. a o face. *Duduca Sevastiţa* ni se părea un accident de repertoriu regretabil dar trecător. În opera unui scriitor autentic, o asemenea piesă, poate fi o eroare, şi cu acest titlu căci şi eroile sunt instructive ar putea să fie luată în discuţie. Nu este însă cazul d-lui Sân-Giorgiu şi, desigur, nu printr-o abatere de la posibilităţile sale literare fireşti a scris d-sa această comedie, care, probabil, reprezintă perfect ambiţiile sale de artă, dar nu intră în limitele oricât de primitoare ale unei cronici. Dacă în critica literară nu suntem ţinuţi să înregistrăm tot ce apare, căci şi omisiunea este o judecată (nimeni nu-mi va reproşa de exemplu că în activitatea mea de critic literar, n-am vorbit niciodată despre romanele d-lui Octav Dessila) de ce am fi oare datori, în materie de critică teatrală, să înregistrăm tot ce se joacă?

Teatrul însă este un lucru misterios, în care nimic nu se poate prevedea şi totul devine posibil. *Duduca Sevastiţa* este o piesă penibilă prin subiect, inferioară prin tratare, neinteresantă prin realizare scenică. Ei bine, *Duduca Sevastiţa* este un mare succes de public. De la premieră până azi, se pare că nu s-a jucat decât cu casa închisă. Săli arhipline aclamă pe norocosul autor şi pe nedumeriţii lui interpreţi.

Este o întâmplare făcută să suspende orice judecată critică. Suntem în plin necunoscut. Nimic nu poate explica în mod plauzibil un asemenea succes. Numai hazardul, stupidul hazard care este legea supremă în teatru poate să ducă la astfel de rezultate, care contrazic şi bunul gust şi bunul simţ.

Când d. N. Kiriţescu triumfă cu *Ion al Vădanei*, faptul nu este cu totul absurd, ba chiar este în anumită măsură normal. Piesa sa este de duzină, dar conţine anumite elemente de haz şi de sentimentalism, care trebuie să placă marelui public, venit să plângă şi să râdă.

Când d. Aslan reuşeşte să facă din *Glumele destinului* un succes de stagiune, lucrul este foarte regretabil din punct de vedere artistic, dar nu este lipsit de explicaţie totuşi. Lucrarea sa e o farsă cam grosolan cusută cu aţă albă, dar tocmai de aceea menită să distreze publicul de rând.

Niciuna din aceste explicaţii nu poate fi invocată însă pentru piesa d-lui Sân-Giorgiu, *Duduca Sevastiţa* se îneacă în platitudine. E o piesă cenuşie, corectă dacă vreţi ca scenariu, dar fără mişcare, cu scene care se repetă, cu situaţii care se destramă în vorbărie, cu „conflicte” care nu se rezolvă. Prima jumătate a actului doi repetă întocmai jumătatea ultimă a actului prim. E acelaşi lucru, scris de două ori, jucat de două ori.

Dar ceea ce e cu desăvârşire întristător în această piesă, nu este lipsa ei de invenţie dramatică (invenţie care de altfel nouă nu ni se pare o condiţie majoră de artă), ci trivialitatea materialului uman, întrebuinţat de autor.

Un bătrân libidinos, care trăieşte cu slujnica lui, în timp ce ea îl înşeală cu vechilul; o fiică revoltată de această situaţie, dar nu prea mult, căci la urma urmelor se împacă şi cu asta; un logodnic berbant, care o ciupeşte prin colţuri pe ţiitoarea viitorului său socru; o întreagă lume decrepită, vulgară, grosolană, nerealizată dramatic şi prezentată complezent, fără oroare, fără ironie, fără putere satirică.

Nu voi spune că piesa d-lui Sân-Giorgiu este imorală. Ar fi prea mult. Totul este prea mult, când e vorba de o astfel de piesă. Dar nici nu ne putem opri să ne amintim, că mai acum doi ani, acest profesor universitar se aliase cu cunoscutul om de cultură Georgescu-Cocoş, în aşa-zisa campanie pentru „moralitatea în artă" şi că ataca poezia d-lui Tudor Arghezi, pentru pornografie.

Duduca Sevastiţa este un bun prilej pentru a preciza când anume o operă începe să fie pornografică. Este la mijloc o chestiune nu de atitudine moralistă, ci de realizare estetică. Un artist autentic poate pătrunde până în cele mai infernale regiuni ale sufletului omenesc şi mărturia lui va fi o mărturie gravă, nobilă, care sporeşte cunoştinţa noastră despre om. Cu cât materialul inspiraţiei este mai sumbru şi mai primejdios, cu atât puterea creatoare a artistului trebuie să fie mai intensă, mai arzătoare. În absenţa talentului, totul devine trivial şi jignitor.

Nu i-am fi cerut desigur d-lui Sân-Giorgiu să-şi dezaprobe eroii, pedepsindu-i sau făcându-le morală” i-am fi cerut însă ca abjecta lor comedie să fie văzută cu incisivitate şi realizată în adâncime.

Când un erou de roman sau de teatru, există cu adevărat, când ei devine o fiinţă de sine stătătoare, când ne convinge de realitatea existentei sale, atunci problema moralităţii sau a imoralităţii nu se mai pune.

Dar nimeni nu trăieşte în această *Duducă Sevastiţă*, nimic tiu e dus până la consistenţa unui caracter, totul se scaldă într-un fel de promiscuitate indiviză, totul se târăşte moale, inert, descompus. Niciun moment intens în trei acte, nicio sclipire, nicio rezistenţă, niciun elan, niciun strigăt, nicio tăcere expresivă.

Totuşi, totuşi, totuşi, toate acestea se pot transforma într-un mare succes.

Este misterul de nepătruns al teatrului. În faţa lui, orice act de judecată critică devine inutil.

Ne rămâne resemnarea sau râsul. Şi desigur, apelul la eternitate...

TEATRUL NAŢIONAL: *ATRIZII*, DE VICTOR EFTIMIU

A doua zi după spectacolul d-lui Eftimiu, aş fi scris probabil ceea ce se chiamă cronică violentă. Indignarea nu este o atitudine de critic, dar piesa în versuri, jucată la Teatrul Naţional, tratează fără niciun scrupul lucruri prea grave şi prea nobile. *Atrizii* este o lucrare retorică, ostentativă, sonoră, colorată ieftin până la exces, strălucitoare cu tot dinadinsul, făcând apel la tot ce poate fi mai zăngănitor şi mai artificial în armele teatrului.

Este un libret de operă. Trâmbiţele se aud în acest text, chiar atunci când tac.

Mă gândeam să arăt în ce măsură marile teme tragice ale antichităţii sunt degradate prin asemenea procedee şi să protestez împotriva lor, dar mărturisesc că acum, după ce revolta din primul moment a trecut, un asemenea „protest" mi s-ar părea deplasat. Poate chiar injust.

O cronică lunară are asupra unei cronici „la zi", avantajul de a putea privi lucrurile de la anumită depărtare şi dacă e drept că din cauza aceasta nu mai poate reda gustul imediat, instabil şi repede trecător al unei reprezentaţii, în schimb poate să desprindă mai clar sensul ei just.

Privind lucrurile de la această distanţă, cazul *Atrizii* mi se pare mai puţin grav, iar răspunderea personală a d-lui Victor Eftimiu, mai puţin directă.

Adevărul este că literatura noastră dramatică este încă foarte tânără, şi tocmai această tinereţe explică de ce nu numai piesa d-lui Eftimiu, dar genul de teatru pe care îl reprezintă este încă posibil la noi.

Trebuie să ţinem seama de faptul că publicul nostru este atât de puţin familiarizat cu marile teme clasice, încât atunci când cineva le reia, fie chiar numai cu intenţia de a le vulgariza, poate să găsească la un asemenea public, o reală curiozitate pentru conţinutul lor anecdotic şi dramatic.

Dacă Ifiginia va muri sau nu, dacă Clitemnestra îl va ucide pe Agamemnon şi se va căsători cu Egist, dacă Electra se va răzbuna, dacă Oreste va înnebuni – iată atâtea drame teribile, pe care publicul nu le cunoaşte şi care prezintă pentru el un interes de aventură. Faptele brute sunt destul de puternice prin ele însele, pentru ca să provoace emoţie şi nerăbdare, dincolo de orice semnificaţie poetică sau tragică. Există în dramele antice un element de simplă intrigă dramatică şi el reprezintă un material de teatru nespus de generos: crime, incesturi, războaie, răzbunări, sacrificii.

Într-o literatură evoluată, dacă un poet contimporan reia una din aceste teme clasice, nu o face pentru a expune încă o dată materialul ei brut, ci pentru a-i găsi o nouă semnificaţie. Când un Hoffmanstahl în Germania sau un Giraudoux în Franţa scrie o *Electră*, versiunea lui adaugă textului clasic o nouă viziune a dramei. Este un mod de a măsura sensibilitatea omului modern cu problemele morale eterne.

Teatrul românesc nu a ajuns probabil la acest stadiu. El este încă în faza în care ia cunoştiinţă de tragediile clasice ca simplu material dramatic. Accentul cade pe acţiune, pe intrigă, pe deznodământ.

D. Victor Eftimiu a înţeles de mult ce rezervor de situaţii „tari” este teatrul antic. Gustul său pentru melodramă l-a dus în mod natural spre aceste surse, unde putea găsi fără efort flamuri, stindarde, pumnale, otrăvuri, ţipete, un întreg arsenal de atrocităţi şi splendori utilizabil în spectacole de mare regie.

Literatura franceză – mai ales în veacul XVIII şi XIX – este plină de asemenea orori grandilocvente. Sainte Beuve vorbeşte despre un anume Ducis care a scris un *Oedip* şi despre un anume Etienne Pariset, care a scris o *Electră*, amândouă mari succese teatrale la timpul lor. Câţi alţi şi mai obscuri Ducis şi Pariset nu vor fi cucerit o efemeră glorie, cu tot felul de Antigone, Electre şi Thebaide sfîşietoare şi triviale!

Nici bătrânul Alexandre Dumas nu s-a îndurat să nu scrie la timpul său nişte „Atrizi" răsunători. Într-adevăr *Orestia* lui nu e altceva decât piesa de azi a d-lui Victor Eftimiu. Numai că d. Eftimiu o scrie un secol mai târziu.

Un secol mai târziu nu e totuşi prea târziu. Cel puţin nu Ia noi. Teatrul nostru este încă destul de tânăr, publicul nostru este încă destul de neuzat, pentru ca să primească, fără ironie, asemenea mistificări. Suntem încă în momentul Alexandre Dumas-père.

Ceea ce a făcut d. Eftimiu în ultima sa lucrare, este destul de ingenios ca procedeu. D-sa a întrunit într-un singur spectacol tot ceea ce dramele lui Sofocle, Eschil şi Euripide spun despre neamul Atrizilor.

Întârziind moartea Ifigeniei până după sfârşitul războiului troian, ţinîndu-l pe Oreste la curtea lui Agamemnon până la întoarcerea acestuia din război, intervertind ordinea faptelor, d. Eftimiu ajunge să strângă în cinci acte, trei piese de Eschil, două de Euripide şi una de Sofocle, luând de la fiecare tot ce-i trebuie. Ne-ar fi foarte uşor, dacă am avea textul său tipărit, să arătăm în mod exact, care este partea fiecăruia din cei trei clasici. (Tirada semnalelor luminoase, care anunţă căderea Troiei, în actul I, este luată din *Agamemnon* al lui Eschil şi pusă pe versuri de 13 picioare. Tirada din actul ultim, în care se povesteşte pretinsa moarte a lui Oreste, este luată din *Electra* lui Sofocle). Se înţelege, nu-i putem face vreo vină d-lui Eftimiu că se serveşte de asemenea nobile isvoare. Dacă s-ar fi limitat la atâta lucru, ar fi avut meritul de a face cunoscut publicului său, anumite texte ilustre, chiar dacă le desfigurează prin versificare.

Regretabil în lucrarea d-lui Eftimiu nu este ceea ce d-sa ia, ci ceea ce adaugă. Intriga amoroasă dintre Electră şi Egist, care nu se află în nici una din dramele clasice, este o invenţie personală a d-lui Eftimiu. În principiu nu-i putem tăgădui dreptul de a innova dar această inovaţie falşifică întreaga tragedie, îi deviează sensul şi dintr-o Electră a cărei răzbunare porneşte de la un principiu de puritate face o eroină vulgar geloasă, ca un personaj dintr-o piesă de Bernstein. Aici textul clasic nu era probabil suficient de „tare” pentru necesităţile de melodramă ale autorului. Există însă un mijloc suprem de a face să răsune melodrama, mai departe chiar de atrocitatea subiectului: există versul versul d-lui Victor Eftimiu, exterior, umflat, declamator, vers de romanţă, vers de tiradă, vers de bravură, care smulge lacrimi şi aplauze. Facilitatea sa de ritm şi de rimă nu cunoaşte remuşcări.

Ce ’nfricoşată veste am auzit, nu! nu!
N-ai să mă dai pieirii, părinte, tocmai tu.

Şi evident, după o rimă cu *„nu,! nu!”*, nimic nu e mai logic decât să urmeze şi una cu „da!–da!”.

Moştenitorul ţării – aţi auzie? – da! da!
Oreste vine acasă şi ne va răzbuna.

Aproape la fel de ingenioasă este rima răstită de mai jos:

Când ne-ai văzut alături ai râs mereu aşa
Nimic. Biata regină, ce-o mai aşteaptă. Ha!

Cât despre orgiile prozodice pe care le provoacă numele proprii, desigur memoria noastră e departe de a fi reţinut cele mai strălucite exemple.

Cassandra şi Elena şi Hermiona ei
Să moară tot pământul, dar nu copiii mei.

Sau:

Te ascult. Moştenitorul de ţară şi de tron
E fiul Clitemnestrei şi-al lui Agamemnon.

Ceea ce este o frumoasă variantă a celebrului *La fille de Minos et de Pasiphaé....*

Mi-e greu să renunţ la un ultim distih, care poate fi considerat, prin sonoritate, rezumativ pentru întreaga artă poetică a d-lui Eftimiu.

Îţi mulţumeşte astfel în ceasul tău final
Întâia principesă a sângelui regal.

Astfel vorbeşte Electra. Este aceeaşi Electră care a trecut peste veacuri, din mâinile lui Sofocle în mâinile lui Hoffmanstahl, Giraudoux şi O'Neil.

IMRE UNGÁR. LA PHILHARMONIQUE

M. Imre Ungár est déjà devenu pour nous un visage familier. Il vient à Bucarest pour la troisième

fois et il est à son quatrième concert, ce qui fait que nous le retrouvons avec le sentiment de continuer une conversation interrompue.

Nous l'avons déjà dit dans nos chroniques des années précédentes, toutes les fois que nous avons eu l'occasion de nous occuper de la personnalité de ce pianiste: ce qui nous émeut chez M. Imre Ungár ce n'est pas son regard éteint, ses yeux d'aveugle, mais son extraordinaire sensibilité musicale, la pureté de sa technique, la profondeur intime de son jeu. Plus on l'entend, moins on pense à ce qu'il y a de poignant dans son malheur. La musique est pour lui une manière de se sauver: la seule manière de se sauver. Il y retrouve la lumière que la destinée lui a refusée; il y retrouve la couleur, les nuances.

M. Imre Ungár joue d'une façon admirable Chopin. Cela nous le savions déjà. Ce que nous ne savions pas c'était qu'il était également un remarquable interprète de Bach et de Beethoven. Il nous l'a prouvé jusqu'à l'évidence mercredi soir. La sûreté de son jeu, la précision de sa technique est comme toujours étonnante. Mais ne croyez pas que le point de vue „performance" est celui qui compte. Imre Ungár est avant tout un grand interprète. Il nous rend un Bach sévère et pourtant sans aucune sécheresse, sans aucune lourdeur et il nous rend un Beethoven d'une grande force pathétique.

*

M. Alfred Alessandresco dirigea avant-hier soir, à l'Athénée Roumain, un concert symphonique qui fut en quelque sorte une profession de foi musicale de ce dirigeur. En effet M. Alessandresco *avait choisi des pièces symphoniques françaises qui répondaient parfaitement à son goût, à son tempérament, à son propre style de musicien.*

Nous ne voyons pas M. Alessandresco diriger du Berlioz et même pas du Franck, mais il est à son aise quand il s'agit de Debussy, de Chausson, de Dukas. C'est le climat musical qu'il préfère et qui le définit.

De Debussy il nous a présenté au cours de ce concert une très petite pièce symphonique qui, je ne sais par quel hasard, n'avait pas encore été exécutée chez nous. Il s'agit des délicieuses Rondes de Printemps *que nous pourrons désormais ajouter aux* Images *debussystes et surtout à son* Ibéria *bien connue.*

Ce ne fut pas la seule „première audition" du programme. En effet, on nous présenta, toujours pour la première fois, un Divertissement *de M. Jacques Ibert, pièce amusante, ironique, qui donne au compositeur le prétexte de persifler, non sans une certaine badinerie évocatrice, quelques thèmes faciles. M. Jacques. Ibert est sans doute un homme spirituel, plutôt ironique qu'inspiré. C'est en quelque sorte un „essayiste" de la musique. Ses compositions, et surtout cet amusant* Divertissement, *sont des commentaires détachés, intelligents, souriants...*

L'intérêt de la soirée fut certainement accentué par les deux solistes: M. Filionesco au piano et M. Theodoresco au violon. C'est pour nous une joie de pouvoir applaudir ces deux artistes, qui d'habitude se perdent modestement dans l'ensemble de l'orchestre (comme c'est le cas de M. Theodoresco) ou dans le

second plan où le piano accompagne le violon ou le violoncelle d'un virtuose.

La présence au piano de M. Filionesco donna à la Symphonie montagnarde *de Vincent d'Indy une justesse remarquable. Quant à M. Theodoresco, il sut exécuter le* Poème *de Chausson d'une façon qui ne nous laissa pas envahis par le souvenir écrasant de l'interprétation de Georges Enesco.*

C'est beaucoup dire – et ce n'est pas le moindre éloge.

EUGENIA BABAD LA DALLES

Recitalul dat de d-na Eugenia Babad-Cioculescu, săptămâna aceasta, la sala Dalles, a fost o seară de cea mai frumoasă ţinută artistică.

Nu am nici intenţia, nici căderea, să fac o cronică muzicală. Vreau doar să spun plăcerea de excelentă calitate spirituală, pe care am avut-o, ascultând acest concert.

D-na Cioculescu este o actriţă de operă şi nimic nu i-ar fi fost, desigur, mai lesne decât să-şi alcătuiască un program „răsunător", făcut din arii de bravură, cu care un cântăreţ, poate oricând să ridice – cum se spune – o sală în picioare. Se întâmplă în muzică, ceea ce se întâmplă în orice artă: publicul preţuieşte virtuozitatea şi exhibiţia.

Dar d-na Cioculescu are respect pentru arta sa. Concertul pe care ni l-a oferit a fost în primul rând remarcabil prin bun gust, prin sobrietate, prin măsură. Nimic deplasat, nimic ostentativ, nimic facil.

Liedul este un gen care nu dă nici publicului, nici artistului satisfacţii violente. E o artă de intimitate. E o artă de nuanţe şi de răsfrângeri interioare. El nu suportă nici gesturi mari, nici atitudini de rampă. Un cântăreţ care vine spre „lied” nu o face, desigur, decât dintr-o necesitate superioară de expresie. Altminteri s-ar mulţumi cu triumfurile uşoare şi imediate ale operei.

E cu atât mai mult cazul d-nei Eugenia Babad-Cioculescu, cu cât vocea d-sale este o voce generoasă. Amplă, capabilă desigur şi de cele mai subţiri modulaţii (cum ne-a dovedit-o miercuri seara), dar făcută în acelaşi timp, prin bogăţie de resurse, pentru ceea ce se numeşte la operă „marele repertoriu”.

Ei bine, a da un concert, din care acest „mare repertoriu” este complect alungat, şi a primi în program numai piese de rezonanţă interioară este mai mult chiar decât un semn de probitate artistică. Îndrăzneam să spun că e o dovadă de demnitate intelectuală.

D-na Cioculescu ne-a oferit o seară de muzică şi de poezie pe care o sală de scriitori şi de artişti – cum rar se întâmplă în Bucureşti – a primit-o cu încântare şi gratitudine. Trebuie să spun că ceea ce a contribuit între altele să-i dea acestui concert o atmosferă de eveniment artistic deosebit a fost această comuniune a sălii cu scena, acest admirabil acord între artistă şi ascultătorii săi.

Nimic din ce este mare „lied” nu a fost uitat. Programul, plecând de la Händel şi ajungând la Manuel de Falla, a străbătut întregul regal al liedului. Schubert, Schumann, Brahms, Musorgski, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Richard Strauss, Claude Debussy, nici un maestru al genului n-a lipsit, iar alegerea textelor a adăugat acestei antologii muzicale, o adevărată antologie poetică, în care versul lui Goethe s-a făcut mai ales auzit, cu o specială nobleţă. Două lieduri de Mihail Jora pe versuri de Bacovia şi Adrian Maniu, au întregit concertul.

Se înţelege că un program atât de divers, cere o neobişnuită varietate de mijloace de expresie. D-na Cioculescu a făcut din fiecare piesă a programului un lucru distinct, cu relief propriu, cu o expresie proprie. Sobrietatea manierei sale de a cânta nu ne-a împiedicat să observăm ce instinct de actriţă însufleţeşte interpretarea fiecărui lied.

Cine poate cânta cu o atât de sinceră ingenuitate – şi cu un aşa de nesilit humor *Rugăciunea de seară* a lui Musorgski, după ce a cântat cu cel mai delicat lirism o elegie de Goethe cu muzică de Schubert – nu poate să fie decât, în acelaşi timp, o actriţă şi o muziciană, în deplinul înţeles al cuvintelor.

Acompaniamentul d-lui Radu Negreanu, atent şi sensibil, a răspuns just d-nei Cioculescu.

Concertul de miercuri rămâne printre cele mai frumoase aminiri de muzică din ultimul timp. O seară de uitare şi de regăsire.

LA RENTRÉE DE M. GEORGES GEORGESCO. WILHELM KEMPFF

M. Georges Georgesco dirigea avant-hier soir, à l'Athénée Roumain, un des meilleurs concerts de sa

carrière. Il domina avec tant de force, de persuasion et d'élan l'orchestre et le public que, malgré la présence prestigieuse d'un pianiste comme M. Kempff, le succès de la soirée revint en premier lieu au dirigeur. Nous le disons avec la plus vive satisfaction, car nous n'avons jamais douté des grandes qualités de M. Georgesco, mais nous fûment pourtant assez souvent déçus par son manque de sévérité artistique. Que M. Georgesco garde toujours l'intensité, la précision, la puissance émotive, dont il a animé cette merveilleuse soirée de musique, et il sera suivi par ses auditeurs avec la même fidélité.

M. Georgesco rentre à Bucarest après une tournée européenne qui lui a donné l'occasion de travailler avec quelques-uns des meilleurs orchestres du continent. Cela se voit. Le contact avec les grands ensembles symphoniques de l'Occident a ranimé la passion musicale de ce dirigeur. Tout voyage est, surtout pour un artiste, un rajeunissement. On est stimulé par la nouveauté de l'expérience, on est forcé d'abandonner ses anciennes habitudes, on est obligé de sortir un peu de soi-même. On est plus inquiet, plus sensible, plus curieux de voir et de comprendre. C'est peut-être grâce à ce voyage, qui fut d'ailleurs une série de succès remarquables, c'est peut-être grâce à lui que nous pouvons applaudir maintenant en M. Georgesco un grand dirigeur retrouvé.

Il a dirigé jeudi soir la troisième symphonie de Brahms et le poème Mort et Transfiguration *de Richard Strauss d'une manière réellement émouvante. Il est vrai que Brahms et Strauss sont en quelque sorte la spécialité de M. Georgesco (et nous l'avons* *souvent dit dans nos chroniques), mais il n'est pas moins vrai qu'il les dirigea ce jeudi avec un éclat tout particulier et que d'un bout à l'autre tout le concert fut animé d'une étrange intensité. Il est arrivé bien rarement que l'orchestre de notre Philharmonique eût une telle cohérence et fût à tel point homogène. Même le compartiment des cuivres, qui est d'habitude le moins sûr, le plus hésitant, fonctionna sans défaut.*

Nous eûmes une audition excellente: précision technique, discipline parfaite, exempte pourtant de toute lourdeur, entente totale entre le dirigeur et son orchestre, qui le suivit jusque dans ses plus délicates nuances d'interprétation.

*

Le soliste de la soirée fut le grand pianiste allemand Wilhelm Kempff, qui est pour notre public une connaissance déjà vieille. Nous avons eu tant de fois l'occasion de nous occuper dans nos feuilletons de la personnalité de ce musicien, qu'il est peut-être inutile d'insister encore une fois sur les qualités de son art.

M. Kempff est un de nos hôtes les plus familiers. Sa manière de jouer, ses attitudes devant le piano, son air à la fois ironique et rêveur, ses gestes enfantins, son sourire, ses brusques changements d'expression – tout nous est connu chez ce virtuose, si personnel, si différent des autres.

Nous avons essayé l'année passée, lors d'un mémorable récital dédié uniquement à Bach, quand M. Kempff avait joué les Variations Goldberg, *nous avons essayé d'analyser de plus près son jeu et son style. Cette année, outre le concert symphonique de* *jeudi, M. Kempff annonce deux récitals de piano. Excellente occasion de connaître plus intimement encore ses secrets.*

Il joua avant-hier soir un Concerto pour piano et orchestre en si bémol *de Mozart. Ce n'est pas une des grandes pièces mozartiennes, mais elle n'a pas moins la grâce divine du maître de Salzbourg. M. Kempff joue Mozart avec une clarté et une finesse extrêmes. Ne disons rien sur la technique de son jeu, qui est simplement parfaite, mais remarquons encore une fois comme son jeu est sensible, émouvant et intime. Les choses perdent leur poids. Tout devient léger, aérien, détaché et dansant dans un monde sonore qui n'est que de la pure lumière.*

UN ROMAN DE PRAGUE

Je ne connais pas Prague, mais je connais un livre qui m'avait donné jadis, avec une telle précision et une telle richesse de couleurs, l'image de cette vieille cité, que j'ai parfois l'impression d' avoir été, d'y avoir fait un long séjour.

Ce livre, c'est un Roumain qui l'a écrit, M. Matila Ghyka, auteur de quelques admirables essais, parus à Paris aux éditions de la N. R. F. et d'un roman, Pluie d'étoiles, *qui est loin d'avoir acquis toute la notoriété méritée. Je me demande pourquoi aucun de nos éditeurs n'a trouvé nécessaire de publier une traduction roumaine de ce roman écrit et publié en français et je regrette que M. Ghyka lui-*

même n'ait eu la curiosité de voir comment son livre pourrait être accueilli dans sa patrie.

Pluie d'étoiles *est un roman d'aventures, ayant une action des plus hardies, mais c'est en même temps un roman de la plus haute ténue littéraire. Roman d'aventures, écrit par un poète, par un homme de grande culture artistique, par un philosophe, ce livre a quelque chose d'un scénario de film, du moins par la rapidité inattendue de ses incidents et par la variété de ses paysages. En effet, l'action du roman se passe à Vienne, à Prague et à Londres, dans un monde qui représente un certain moment de l'histoire européenne, tout de suite après la guerre.*

Je n'ai pas d'ailleurs l'intention de vous parler ni de l'auteur, ni de son roman, mais d'un certain caractère évocateur de ce livre, qui devient en quelque sorte un livre d'actualité, car il fait revivre, à la faible lueur de la mémoire, deux cités, dont la destinée historique paraît pour le moment finie: Vienne et Prague.

Quand on voudra plus tard connaître l'esprit de ce centre européen, qui vient de voir s'écrouler en quelques mois toutes ses assises, le roman de M. Matila Ghyka aura peut-être une valeur documentaire exceptionnelle. Si vous voulez connaître l'image de Prague, telle qu'elle fut à l'aurore de son indépendance passagère, lisez ce livre. Je ne sais quelle lumière féérique rend aux vieilles pierres de la cité une double noblesse et une mélancolie presque déchirante.

WILHELM KEMPFF. FELIX WEINGARTNER

Le récital donné par M. Wilhelm Kempff, deux jours après le concert symphonique dont il fut le soliste et dont nous avons déjà parlé dans notre chronique précédente, nous donne, par la variété du programme, la possibilité de mieux comprendre les traits caractéristiques du jeu de ce grand pianiste.

M. Kempff est un grand interprète des classiques. Avec Mozart et Bach il est dans le climat qui lui convient. Il est chez soi. Son aisance est absolue; sa clarté est parfaite.

Mais dès qu'il abandonne le XVIII-ème siècle, pour aborder les maîtres du XlX-ème, il n'a plus la même sûreté. Il ne s'agit pas sans doute de sa sûreté technique, qui est toujours irréprochable (car n'oublions pas, M. Kempff est une virtuose); il s'agit plutôt de la pureté de son style, de la justesse de son interprétation.

Déjà l'année passée, lorsqu'il joua le Concerto pour piano et orchestre *de Schumann, il nous avait donné l'impression de trahir un peu (magnifique trahison d'ailleurs!) l'esprit pathétique de l'œuvre, son lyrisme, son romantisme. Certes, M. Kempff n'est pas un romantique. Il est trop précis, trop clair, trop léger, trop souriant, pour ne pas se trouver un peu dépassé par la tempête romantique.*

C'est avec cette impression que nous avons entendu, samedi passé, la sonate Appassionata *de Beethoven, une* Appassionata *qui n'avait presque plus rien d'orageux et de sombre. Une lumière mozartienne adoucissait les accords les plus graves,* *les rendait plus aériens, plus inconsistants, plus spirituels si l'on veut, mais aussi moins profonds, moins douloureux, moins troublants. Ce ne sont que des petites différences de style et d'attitude, mais c'est avec de telles différences à peine perceptibles, qu'on peut changer radicalement l'esprit d'une œuvre.*

Est-ce dire que le jeu de M. Kempff n'est pas fait pour Beethoven? Sans doute, non. En effet, nous ne pouvons pas oublier la manière dont il joua, en 1936, les trois derniers concertos pour piano et orchestre de Beethoven. Ce n'était peut-être pas le style beethovénien le plus vigoureux possible, mais c'était quand même son esprit qui animait cette magnifique interprétation.

*

Un public nombreux et enthousiasme a salué avant-hier soir, à l'Athénée Roumain, M. Felix Weingartner qui, après une absence de plusieurs années, reprenait la baguette de la Philharmonique de Bucarest.

L'âge, la fatigue, la vieillesse ne peuvent rien contre le génie. M. Weingartner garde toujours la flamme de sa vocation, l'énergie ardente de son art. L'orchestre et le public, il les domine toujours avec la même autorité persuasive et nuancée. La présence d'un grand dirigeur est un fait irrécusable. On l'accepte, on s'y soumet, on ne peut se soustraire à sa force magique.

Même si l'orchestre a eu au cours de ce dernier concert certains fléchissements, même si certains compartiments de l'ensemble (notamment les bois et les cuivres...) n'ont pas fonctionné sans

quelque hésitation, comment ne pas reconnaître la qualité spirituelle de ce concert, comment ne pas se rendre devant cet élan de passion et de lyrisme que Weingartner communiquait à ses auditeurs.

Beethoven dirigé par un tel interprète reste lui-même, dans ce qu'il a de plus essentiel. L'accent beethovénien imprimé par Weingartner est plus fort et plus important que la précision technique, qu'il ne font sans doute pas mésestimer, mais qui est loin d'occuper la première place dans l'échelle des vraies valeurs musicales.

*Nous avons entendu jeudi soir l'ouverture d'*Egmont, *la quatrième et la troisième symphonie, et nous avons eu tout le temps le sentiment si rare de nous trouver au cœur même du monde beethovénien, ce monde que Weingartner sait rendre intelligible, presque tangible, sans rien lui ôter de son mystère.*

UN DIPLOMAT MORALIST: IOVAN DUCICI

Cartea d-lui Iovan Ducici, ambasadorul Iugoslaviei la Bucureşti, recent apărută în traducere românească, poartă un titlu înşelător.

Comoara împăratului Radovan ar putea fi mai degrabă titlul unei cărţi de folclor, decât al unui volum modern de eseuri. Judecând după acest titlu, bănuiam că avem de a face cu o culegere de povestiri sau legende populare. Cu atât mai vie a fost surpriza de a descoperi în d. Ducici nu un folclorist – aşa cum ne lăsa să vedem titlul impropriu al lucrării sale – ci un scriitor de preocupări personale, a cărui operă reflectează întrebările unui om de azi, asupra celor mai esenţiale probleme omeneşti.

Trebuie să regretăm această alegere greşită de titlu, care nu exprimă nimic din cuprinsul cărţii şi care e de natură să-l îndepărteze pe lector, dându-i impresia că se află în faţa unei cărţi de specialitate.

E un obstacol regretabil şi din păcate nu este singurul obstacol. Ceea ce va face dificilă răspândirea cărţii d-lui Ducici într-un cerc mai larg de cetitori, este traducerea defectuoasă a textului.

Comoara împăratului Radovan apare într-adevăr într-o românească nu numai incorectă, dar confuză, greoaie şi lipsită de naturaleţă.

Desigur d. Pisarov, traducătorul volumului, a muncit foarte serios la această lucrare, dar efortul său n-a putut înlocui o cunoaştere intimă a limbii în care traducea. Întreaga carte pare transcrisă cu dicţionarul în mână. Ortografia, sintaxa şi vocabularul suferă la fiecare pagină grave încălcări, ce merg uneori până la totală lipsă de sens. Ne întrebăm de ce editura n-a uşurat munca traducătorului, revizuind în corectură, cel puţin greşelile flagrante. Ar fi fost o dovadă de respect faţă de o operă, care merita desigur să fie prezentată în alte condiţiuni publicului românesc.

Am făcut observaţiile de mai sus nu pentru a-l descuraja pe cetitor, ci pentru a-l preveni.

Cartea d-lui Ducici, deşi desfigurată prin traducere, păstrează calităţi de prim ordin. Ea ne dă putinţa să cunoaştem un scriitor, care uneşte o mare cultură cu o sensibilitate nuanţată. Prin supleţă de spirit, prin degajare de ton, prin variaţie de gândire, autorul acestei cărţi ni-l aminteşte pe Alain, cu care de altminteri are şi anumită înrudire de atitudine.

E păcat că nu cunoaştem locul pe care d. Iovan Ducici îl ocupă în literatura patriei sale. E în genere păcat că suntem atât de puţin informaţi asupra acestei literaturi. O carte de nivelul intelectual al operei d-lui Ducici, nu poate fi un accident. Suntem în drept să bănuim că în cultura iugoslavă de azi, ea nu este o apariţie izolată şi că, dimpotrivă, face parte dintr-o mişcare literară organizată. Ar fi fost de dorit să ni se spună în ce măsură opera d-lui Ducici se încadrează în această mişcare. O carte este o fiinţă vie, care trebuie cunoscută în climatul ei propriu. Desprinsă din acest climat, ea îşi pierde ceva din propria ei individualitate.

Ne rămâne deci să judecăm lucrarea d-lui Ducici în ea însăşi, fără să o raportăm la scara de valori a culturii din care face parte. Aceasta nu înseamnează că lucrarea d-sale este pentru noi o apariţie străină, greu de situat într-o anumită familie spirituală. D. Ducici este un scriitor iugoslav, dar preocupările sale, problemele pe care şi le pune, spiritul în care le rezolvă, sunt incontestabil de tip occidental. Nu la întâmplare, am pomenit mai sus numele lui Alain. D. Ducici este un eseist în sensul francez al acestui termen. Eseul pentru d-sa este un gen în care meditaţia intimă înlesneşte drumul spre ideile generale. Un cetitor al lui Montaigne sau al lui Stendhal, se va regăsi cu uşurinţă şi cu plăcere în lectura acestei cărţi. Tonul ei liber şi degajat se simte chiar şi în greoaia traducere a d-lui Pisarov. Ironic, nuanţat, comunicativ scrisul autorului are acea familiaritate franceză, lipsită şi de asprime, dar şi de indiscreţie.

Memoria lui Montaigne este vie în cartea d-lui Ducici, chiar dacă observaţiile d-sale despre moralistul francez nu arată o adeziune completă. Pentru d. Ducici, Montaigne este un „bătrân pesimist" (p. 51), un „mare singuratec" (p. 178) şi un „duşman al societăţii" (p. 188). Niciuna din aceste caracterizări nu ni se pare justă, nouă care am văzut totdeauna în Montaigne, un spirit liber şi generos, care a iubit viaţa fără ipocrizie, şi singurătatea fără amărăciune.

Regăsim în *Comoara împăratului Radovan* acel fermecător amestec de erudiţie şi confesiune personală, cu care ne-a deprins Montaigne.

D. Ducici este un om de cultură întinsă. Umanist, d-sa este familiarizat cu clasicii greci şi latini, ceea ce nu-l opreşte să cunoască la fel de bine autorii moderni.

În sprijinul ideilor şi observaţiilor sale personale, d. Ducici cheamă nu numai experianţa unei vieţi trăită în câteva ţări şi medii diferite, dar o mare erudiţie, care-i serveşte la timp exemple şi citate. Poate de la Montaigne a învăţat să atenueze prin abundenţa citatelor, ideile prea îndrăzneţe şi să ascundă sub mantia lor respectabilă gânduri proprii cutezătoare. Nu e pagină şi aproape nu e rând, în care d. Ducici să nu se refere la un exemplu istoric, la un scriitor clasic, sau la un personaj ilustru – dar o face fără ostentaţie, fără artificiu, ba chiar fără să ne dea impresia unui spirit livresc exagerat, căci în totul scrisul său păstrează un ton fericit de conversaţie liberă.

Cât despre temele pe care le tratează, ele sunt temele tipice ale moraliştilor francezi. Cartea d-lui Iovan Ducici cuprinde opt capitole: despre fericire, despre iubire, despre femeie, despre prietenie, despre tinereţe şi bătrâneţe, despre poeţi, despre eroi şi despre prooroci. Nu vi se pare că aceste capitole – poate cu excepţia celui din urmă – rezumă întreg registrul de probleme morale, pe care eseiştii francezi, de la cei mai vechi, până la cei de azi, le-au ţinut în seamă? Nici *Eseurile* lui Montaigne, nici *Maximele* lui La Rochefoucauld nu ne vorbesc despre altceva.

Lucrarea d-lui Iovan Ducici nu tinde la o expunere sistematică a problemelor. Ca un adevărat eseist, d-sa preţuieşte mai mult libertatea tonului, decât rigoarea compoziţiei. În anumit sens, cartea d-sale este uri jurnal intim, care nu consemnează fapte, ci reflecţii şi observaţii, dar nu pierde prin aceasta caracterul intim.

E greu să arătăm într-o formulă care este poziţia acestui scriitor faţă de vieaţă. Diversitatea punctelor sale de vedere face dificilă o definire.

Sunt în gândirea sa aspecte grave, care indică o viziune mai mult tragică, decât împăcată, a existenţei.

În chiar pragul cărţii găsim o reflecţie de acest gen.

„Orice cugetare profundă prezintă în adâncul ei întunecimi şi tristeţi, căci în nicio prăpastie nu se poate privi timp îndelungat fără a simţi ameţeală şi groază” (p. 17).

„Ameţeala” şi „groaza” nu sunt totuşi reacţiunile fireşti ale autorului acestei cărţi. Spiritul său e moderat, simţirea sa stăpânită. Problema fericirii şi a nefericirii o rezolvă prin împăcare, prin supunere la destin, prin acomodare. Poate că acest spirit acomodant îşi găseşte pe alocuri prea uşor liniştea. Dacă d. Ducici n-ar fi îndeajuns de sceptic, am crede că este uneori prea idilic [1].

La drept vorbind, d-sa nu este un metafizician, ci un moralist şi un psiholog. Îl interesează mai puţin soluţiile finale, cât observaţiile exacte. Sufletul omenesc, cu dramele şi comediile lui, este pentru acest scriitor un spectacol, pe care îl urmăreşte cu anumită curiozitate ironică, dar nu răutăcioasă.

Semnificative în acest sens sunt capitolele despre iubire şi despre femei. Fără ipocrizie, dar în acelaşi timp fără brutalitate, d. Ducici spune lucruri amare şi incisive despre aceste eterne comedii. Unele din observaţiile sale sunt, cel puţin aici, de o remarcabilă ascuţime psihologică.

D-sa observă, de exemplu, că misoginismul în literatură este o formă de senzualitate, ba chiar de pasiune – şi adaugă apoi o constatare excelentă prin conciziune şi justeţe:

„Numai acel scriitor care n-ar ataca femeia în pădure, nu o va ataca nici în carte” (p. 79).

---

[1] Ni se pare, de exemplu, că d-sa rezolvă prea sumar şi în orice caz prea optimist problema sărăciei, sub raportul fericirii, în pasajul de mai jos: „Luxul altuia este fericire şi pentru ochii celor săraci. A se delecta pe străzi frumoase şi de fericirea ce curge pe ele, provoacă mai multă bucurie decât invidie; cu mare bucurie se trăieşte într-un oraş luxos nu din cauza palatelor proprii, ci şi din cauza celor străine” (p. 63).

Frivolitatea femenină provoacă foarte rar în scrisul d-lui Ducici accente de indignrae. Dar şi atunci ironia acoperă violenţa.

„Femeia este de la natură o creatură rea, vanitoasă şi bolnavă. Singurul lucru ce-l are în mare măsură e puterea de a ne da câteodată iluzia că este cu totul altfel decât este" (p. 154).

Mai severă, deşi nu pare, este următoarea remarcă, de o incisivă fineţă:

„Pentru femeie mai mult preţuesc două bucurii decât o fericire" (p. 141).

D. Ducici nu este totuşi un spirit sever. Este prea clar-văzător, pentru a fi. În iubire, d-sa nu ignorează coardele grave, dar le observă mai ales pe cele frivole. Crede mai puţin în Isolda, decât în Manon. Ironia sa nu reprobă, nu condamnă, nu răzbună; surâsul ei este amar, dar şi îngăduitor. Nicio asprime moralizantă nu intervine în judecata acestui scriitor, care este un psiholog, dar nu un pedagog.

„Iubirea şi morala nu sunt născute împreună, nici nu călătoresc în aceeaşi trăsură"[1] – spune d-sa, rezumând astfel o întreagă atitudine, nu numai lipsită de iluzii şi de ipocrizie, dar dovedind un fel de complicitate amuzată, care l-ar fi încântat pe Stendhal.

Iată încă un nume, pe care nu-l invocăm la întâmplare, căci cel puţin în capitolele despre iubire, cartea d-lui Iovan Ducici este stendhaliană. Sunt nenumărate notaţii, pe care nu ne-am mira să le găsim în *De l'amour* sau în *La vie de Henri Brulard* căci tonul lor liber, curiozitatea psihologică pe care o dovedesc, lipsa lor de ipocrizie şi mai ales anumită uşurinţă de spirit, ne aduc aminte de Stendhal[1].

---

[1] Ne-am permis să corectăm acest citat, care în textul tradus sună astfel: « Iubirea şi moralul nu sunt născuţi împreună...».

Nu este în intenţia noastră, să comentăm capitol cu capitol lucrarea d-lui Ducici. O astfel de carte este preţioasă pentru toate lucrurile la care te invită să meditezi. Să spunem doar că d. Ducici este un tovarăş excelent de meditaţie, al cărui scris este o adevărată convorbire variată, sugestivă, plină de vederi interesante, nu numai asupra temelor principale pe care Ie tratează, dar în genere asupra tuturor ideilor şi faptelor ce pot răsări în mod firesc în drumul unui condei atât de viu.

Consideraţiile sale despre literatură şi artă ar merita ele singure să facă obiectul unui articol. Chiar atunci când nu suntem de acord cu autorul (de exemplu în privinţa lui Ibsen (p. 311) a cărui importanţă în istoria teatrului universal o exagerează, sau în privinţa lui Balzac (p. 316) cu care este poate injust), opiniile d-lui Ducici sunt incontestabil interesante prin accentul lor personal şi prin vasta cultură pe care se sprijină.

D. Ducici este un scriitor cu respectul marilor valori umane, într-o vreme în care faptele şi sistemele se îndârjesc să exalte în om tot ce e mai tenebros şi mai iresponsabil, o carte scrisă cu luciditate şi îngăduinţă despre destinul omenesc, fără niciun fanatism şi fără nicio brutalitate, este un act nobil,

---

[1] Să observăm totuşi că d. Ducici este nedrept cu scriitorul francez, în portretul în care-l schiţează incidental: Un alt mare scriitor, Stendhal, care nici la tinereţe n'a fost iubit din cauza burţiii prea mare şi a picioarelor prea scurte... (p. 260).

S-a exagerat mult aşa-zisa urâţenie a lui Stendhal, pe care portretele lui o dezmint şi care în niciun caz nu l-a împiedicat să aibe o bogată şi destul de norocoasă vieaţă sentimentală. *Jurnalul* lui (jurnal în care nu minte niciodată) aduce în acest sens indicii şi probe irecuzabile şi fermecătoare, chiar când sunt licenţioase.

„Să întoarcem pe om la el însuşi; să-l îndreptăm spre adâncirea personalităţii lui” – spune d. Ducici undeva şi aceste cuvinte reprezintă poate concluzia frumoasei sale cărţi.

LA O RETIPĂRIRE A POEZIILOR LUI ŞT. O. IOSIF[1]

Ediţia „definitivă” a *Poeziilor* lui Şt. O. Iosif este prea recentă pentru a ne fi îngăduit o cercetare amănunţită a sa. Ea constituie însă un eveniment, care merită să fie semnalat fără întârziere. Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II” face prin retipărirea unei selecţiuni din opera lui Iosif, un act de restaurare critică. Ea readuce în actualitate un poet uitat şi ne invită să-l recitim, şi în cadrul epocei sale, dar şi în lumina sensibilităţii literare de azi.

Şt. O. Iosif încetase de mult să mai fie un poet viu în conştiinţa cetitorului de literatură. Dacă numele său figura încă în anumite dezbateri literare şi critice, aceasta se datora mai mult unor consideraţii străine propriu-zis de opera sa. Un „caz Iosif” a fost poate mereu menţinut în actualitate (când prin anumite regretabile indiscreţii asupra dramei lui familiare, când prin anumite violente şi întârziate „revizuiri” critice) dar poetul Iosif era efectiv scos din circulaţia valorilor literare.

---

[1] Şt. O. Iosif: *Poezii*. Ediţie definitivă, îngrijită de Şerban Cioculescu. Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II”.

Nu era numai o uitare literară: era o excludere materială, într-adevăr cărţile lui Iosif deveniseră de negăsit. Ediţiile vechi erau de mult epuizate, iar cele noi (câte vor fi fost) obscure, întâmplătoare, ţinute la marginea actualităţii.

„Am socotit întotdeauna că poezia lui Şt. O. Iosif are dreptul la o justă reparaţiune” scria mai de mult într-una din frumoasele sale „menţiuni critice”, d. Perpessicius, care n-a încetat de altfel niciodată să cultive cu devoţiune memoria lui Iosif.

Această „justă reparaţiune” este astăzi înfăptuită în modul cel mai strălucit prin volumul apărut la Fundaţie, sub îngrijirea d-lui Şerban Cioculescu, în colecţia ediţiilor definitive.

Ceea ce ne oferă acest volum – şi d. Cioculescu ne-o spune lămurit în prefaţă – nu este opera completă a lui Şt. O. Iosif. Termenul de ediţie „definitivă” trebuie luat aici nu numai în sens material – adică în sensul că textul tipărit reprezintă forma ultimă de redactare – ci şi în sens de alegere critică.

Intenţia editurii şi a d-lui Cioculescu nu a fost să retipărească tot ce a scris Iosif în poezie, ci tot ceea ce este artisticeşte valabil, „definitiv” valabil în opera sa poetică, cel puţin în raport cu limitele ei fireşti. La finele volumului ni se dă o tablă a pieselor îndepărtate din această culegere, iar în prefaţă ni se explică, cel puţin pentru unele din ele, motivele pentru care nu au fost retipărite.

„Ne-am restrâns aşadar la o alegere din lirica şi epica autorului...”.

„În scopul publicării selective am avut înainte de orice în vedere propriul discernământ al poetului...”.

„Am respectat în linie generală, criteriul de alegere al lui Iosif...”.

„Criteriul nostru selectiv nu s-a raportat la un discutabil ideal de frumuseţe, ci la măsura obişnuită a talentului lui Şt. O. Iosif”.

Iată lămuriri destul de precise pentru a fixa caracterul ediţiei şi obiectivele ei. Nu un spirit de bigotism literar stă la baza retipăririi lui Şt. O. Iosif, ci un spirit de justiţie critică. Poetul este redat unor generaţii de lectori, care au cunoscut în lirica românească modernă momente de simţire şi de tehnică mult evoluate faţă de data producţiei lui Iosif. Această confruntare este cea mai dificilă încercare, din câte posteritatea o rezervă unui poet, dar ediţia selectată, pe care ne-o prezintă Fundaţia „Regele Carol II” face ca acest examen să se dea în condiţii critice optime.

Cel puţin un cuvânt de întâmpinare trebuie spus, înainte de a trage toate concluziile, pe care evenimentul retipăririi lui Şt. O. Iosif le va prilejui.

STUDIO TEATRUL NAŢIONAL: *ACOLO DEPARTE...*
de D. MIRCEA ŞTEFĂNESCU

Când d. Mircea Ştefănescu îşi intitulează ultima sa piesă „roman dramatic”, putem fi siguri că nu o face din simplu gust de originalitate. D-sa este un autor sobru şi iubitor de claritate. Nu pentru a ne intriga, recurge la un termen care la primă vedere poate să pară ciudat, ci pentru a defini exact caracterul lucrării sale.

Acolo departe... este într-adevăr un subiect de roman, tratat cu unelte de teatru. D. Mircea Ştefănescu este prea mult „om de teatru", ca să nu fi fost ispitit de o asemenea experienţă.

În genere, scriitorii, chiar când sunt fixaţi într-un anumit gen literar, au cea mai vie curiozitate pentru tehnica altor genuri. Aproape toţi marii romancieri au avut nostalgia teatrului. (Şi cât de scump au plătit uneori această nostalgie, cel puţin unii dintre ei: Balzac, Flaubert, Daudet, Goncourt!). În teatru, romancierul găseşte o nouă perspectivă a lucrurilor, un nou fel de a le privi şi a le expune, aşa încât atunci când se întoarce – chiar după o încercare ratată – la roman, nu se poate să nu tragă din această experienţă anumite învăţăminte pentru propria sa artă.

În mai mică măsură, şi oamenii de teatru, la rândul lor, sunt interesaţi de tehnica romanului, atât de diferită în raport cu tehnica dramatică. Ea le poate oferi mai multă libertate decât găsesc în teatru, o mai largă vedere a materialului, o desfăşurare mai complexă şi mai analitică a lucrurilor. Teatrul este o artă de conciziune. El precipită,, rezumă, procedează sumar. Nimic mai firesc pentru un dramaturg decât să încerce cel puţin cu titlul de exerciţiu a se sustrage tiraniei teatrului şi a lucra cu instrumente mai puţin mecanice. În comparaţie cu teatrul, romanul este o artă generoasă: materialul lui e mai bogat, tehnica lui e mai suplă, suprafaţa lui de mişcare e mai întinsă.

Până şi un scriitor ca Bernstein, a cărui virtuozitate scenică merge până la însăşi anularea ideii de artă, simte uneori nevoia de a-şi acorda oarecare libertate şi de a lucra fără constrângeri tehnice. Numai aşa se explică în opera sa, piese ca *Le jour*, care prin mulţimea incidentelor şi prin succesiuena digresivă a tablourilor, nu este altceva decât un roman dialogat.

O astfel de experienţă a vrut să facă şi d. Mircea Ştefănescu în ultima sa operă. D-sa a avut un subiect de roman şi n-a ezitat să-l trateze ca atare. Personal, aş fi preferat ca experienţa să fie completă şi i-aş fi cerut autorului să scrie un roman adevărat.

Sunt convins că această părăsire momentană a teatrului ar li fost instructivă şi pentru d. Mircea Ştefănescu şi pentru literatura noastră în genere.

Piesa d-sale este mai mult epică, decât dramatică. Faptele se desfăşoară episodic, digresiv, fără legătură imediată. Întreaga dramă se petrece în câteva locuri, în câteva medii, în câteva momente diferite de viaţă, despărţite între ele printr-o trecere de câţiva ani. În mod voit, autorul a renunţat la tot ce are teatrul mai sugestiv: expunerea directă şi lapidară a faptelor. Trei sferturi din piesa d-lui Mircea Ştefănescu se petrece în pauze şi în culise. Pe scenă nu ajung decât ecourile dramei.

Evenimentele decisive din viaţa eroilor săi se întâmplă între tablouri, în intervale. Autorul procedează ca un romancier: povesteşte relatează, aminteşte. Teatrul însă suportă greu povestirea: el presupune o lume de contact directă, imediată, instantanee cu acţiunea.

Să nu credem însă că d. Mircea Ştefănescu nu a cunoscut toate dificultăţile întreprinderii sale. Tocmai în faptul de a le fi cunoscut şi de a le fi acceptat de bunăvoie, constă interesul lucrării. Ea trebuie judecată şi din punctul de vedere al dificultăţilor liber acceptate. În fond, i-ar fi fost foarte uşor acestui autor, care a dovedit în atâtea rânduri că ştie să construiască după cele mai sigure legi ale teatrului, i-ar fi fost, zic, foarte uşor să scrie o piesă riguros compusă. Dacă nu a făcut-o, a fost probabil din dorinţă de reînnoire, din curiozitate intelectuală, din renunţare la poncife.

Ceea ce nu înseamnează că piesa d-lui Ştefănescu este o lucrare austeră, din care „loviturile de teatru" lipsesc cu desăvârşire. În tabloul 2 este o sinucidere, care nu e altceva decât o asemenea lovitură, în tabloul 8 debutează cu un truc de tehnică, făcut să deplaseze brusc întreaga atenţie a spectacolului. Aceste schimbări subite de ritm îl ajută pe autor să ducă până la capăt o lucrare grea şi să menţină viu interesul teatral al spectacolului care altfel s-ar putea pierde într-o atmosferă generală cenuşie.

Este în talentul d-lui Mircea Ştefănescu ceva robust şi ferm, care învinge compoziţia prea lentă şi cam destrămată a unui „roman dramatic". În lungul drum pe care îl parcurge de la prima scenă până la final, autorul ia cu sine o întreagă serie de eroi, parte căzuţi pe drum, parte duşi până la capăt, dar niciunul nu rămâne neconturat, niciunul nu se pierde înainte de a fi căpătat, fie şi într-o simplă schiţă, o individualitate defintivă.

Acolo departe... este o piesă interesantă mai ales prin elementele ei de tehnică. Instructiv pentru noi este mai ales să observăm cum a fost construită această piesă. Materialul ei propriu-zis însă, mi se pare mai puţin interesant. Tema şi personajele ne sunt cunoscute.

Intelectualul plecat din provincie în căutarea gloriei şi întors apoi acasă, învins de viaţă şi obosit de pribegie, este un erou frecvent în literatura noastră. D. Cezar Petrescu mai ales l-a întrebuinţat foarte adesea în romanele sale. (Din acest punct de vedere *Acolo departe* seamănă foarte bine cu *Plecat fără adresă*, una din cărţile puţin cunoscute ale d-lui Cezar Petrescu, deşi probabil cea mai semnificativă).

E nevoie de sobritatea d-lui Mircea Ştefănescu, de stăpânirea şi măsura d-sale de stil şi de ton, pentru ca o astfel de dramă, cu inevitabile accente idealiste, să nu devină retorică şi să nu cadă în fals sentimentalism.

Tragicul eroului său principal mi se pare factice, tezist, puţin prea verbal. Nimic nu e mai greu de realizat în literatură, şi cu atât mai mult în teatru, decât drama unui spirit superior, în căutare de sine. Este totdeauna într-o asemenea temă ceva neplauzibil, tocmai pentru că procesul intim de conştiinţă rămâne în fond insezizabil, iar ceea ce se poate capta sunt doar semnele exterioare, vorbele, gesturile...

Tot ce este în *Acolo departe...* în legătură cu tema centrală (drama nerealizării, drama idealului învins, drama asipiraţiilor căzute...) mi se pare mai mult formulat tezist, decât înfăptuit efectiv. Cei doi sau trei eroi, care reprezintă acest aspect al piesei

(Silvia, Pompei şi chiar amuzantul Le Peruod) nu reuşesc a suplini cu declaraţii verbale şi nici măcar cu gesturi definitive, lipsa lor de realitate. În schimb, de îndată ce autorul se depărtează de tema principală, eroii săi care nu sunt angajaţi în dezbateri teoretice, dobândesc o putere de adevăr irecuzabilă. Sunt două personaje admirabil realizate în această piesă, şi nu cred că o simplă întâmplare face ca ele să fie personaje simple, de treabă, „neintelectuale”. Bătrânul tată şi tânăra iubită au în bunul lor simţ, în tragerea lor de inimă, în simplicitatea lor sufletească, atâta realitate, încât formează punctul de greutate al întregii piese, terenul ferm pe care se pot sprijini, fără să se prăbuşească definitiv, dramele inconsistente şi pretenţioase ale eroului central.

Acolo departe... a dat la Studio un spectacol interesant, remarcabil uneori prin regie şi interpretare, deşi – se înţelege – interesul prim îl constituia textul piesei.

D. Antoniu a jucat cu o emoţionantă simplicitate şi cu mare bogăţie de nuanţe un rol de bătrân, care îl consacră în modul cel mai hotărât. E un actor modest, stăruitor, lipsit de cabotinaj. A jucat până azi nenumărate roluri şterse şi totdeauna a pus în slujba lor o probitate rar întâlnită în teatru, unde e aşa de uşor „să iei ochii” publicului. *Acolo departe...* este pentru d-sa un examen, de care de aici încolo va trebui să se ţină seama.

D-ra Marietta Deculescu, eliberată total de reminiscenţe, devine una din cele mai preţioase actriţe de dramă din tinerele generaţii. Ingenuitatea d-sale este gravă, accentele d-sale dramatice sunt simple. O mare sinceritate de joc, o perfectă bună credinţă în meşteşug, i-au dat d-rei Deculescu în această piesă şi elan şi stăpânire de sine.

Două schiţe excelente au făcut d-nii Marius şi Bălţăţeanu.

D. Critico însă ni s-a părut crispat şi excesiv: cred că rolul şi interpretul şi-au agravat reciproc artificiile.

TEATRUL, OGLINDĂ A VIEŢII SOCIALE

Un teatru este o familie de inteligenţă şi de simţire. El exprimă sentimente, gânduri sau prejudecăţi pentru o anumită categorie de spectatori, care formează nu numai o serie de clienţi fideli, dar, în acelaşi timp, o adevărată societate închisă, un adevărat club moral. Teatrul este sediul acestei societăţi care reprezintă un fond comun de preferinţe, de atitudini şi de idei. În nici-un caz, un adevărat teatru nu poate fi o casă cu uşile şi cu ferestrele vraişte, prin care trece oricine vrea.

Se vede foarte bine acest lucru la teatrul *Gymnase* din Paris, care este o veche şi solidă casă burgheză. *Gymnas*-ul are într-adevăr un stil şi un spirit extrem de precise. Este un teatru pentru oameni serioşi. Este un teatru pentru sentimente şi idei respectabile. Simţi că trece pe acolo un aer de securitate. Familia, simţul de proprietate, buna creştere, iubirea de ordine morală, toate virtuţile burgheze găsesc un adăpost sigur în casa din bulevardul Bonne-Nouvelle, la numărul 38, unde în fiecare an, un autor cu simţul răspunderii reprezintă o nouă dramă de un grav şi sănătos optimism. Între Henry Bernstein şi publicul său există un adevărat pact de solidaritate.

Totul este la *Gymnase* în acord cu acest spirit: rochiile cucoanelor din stal (nici excentrice, nici demodate), opiniile domnilor (nici de extremă dreaptă, nici de extremă stângă), aplauzele la sfârşit de act (nici entuziaste, nici plictisite). *Gymnasul* este un teatru de „centru dreapta"? Un teatru modest, moderat şi în politică, şi în morală, şi în estetică.

Am observat, cu atenţie cum urmărea publicul părerile lui Bernstein şi care erau reacţiile. Trebuie să spunem că, între altele, există în *Le Cœur*, piesă pe care am văzut-o acum doi ani, o dezbatere politică între un tată şi cei doi copii ai săi, tatăl reprezentând libertatea burgheză, fiul reacţiunea, iar fiica marxismul. (În treacăt fie spus, acest triunghi politic este de o puerilă simplicitate, iar un spectator prevenit nu-şi poate stăpâni surâsul). Ei bine, în timp ce declaraţiile extremiste ale copiilor erau primite de public cu reprobatoare tăcere, toate frazele modeste ale bătrânului erau subliniate cu aplauze la scenă deschisă, aplauze ce echivalau cu o profesiune de credinţă. În acest fel, sala ratifica teza expusă pe scenă.

Am plecat atunci de la *Gymnase* nu cu sentimentul de a părăsi un teatru ci cu acela de a ieşi dintr-o respectabilă casă burgheză, în care moravurile, ideile şi vocabularul păstrează o ţinută perfectă, multă decenţă formală şi puţină ipocrizie intimă.

Asistasem la o discuţie familiară şi cunoscusem un mediu social şi moral definit cu preciziune.

Mă întreb dacă nu aceasta este funcţiunea dintâi a teatrului.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. IONEL PERLEA

La IX-ème symphonie de Beethoven sert à bien de choses. Dans le répertoire de la Philharmonique elle remplace toutes les grandes œuvres de musique religieuse qu'on n'a pas le temps d'étudier. Il n'y a presque pas d'occasion solennelle sans qu'on ne fasse toujours et encore appel à la glorieuse symphonie. Nous ne nous en plaignons pas et le public, certes, non plus. Il suffit d'annoncer „la neuvième" pour que la salle de l'Athénée soit assaillie par un public toujours passionné. Pourtant, le procédé fait preuve d'une certaine paresse, qu'il faut regretter.

Un grand orchestre symphonique a le devoir de faire figurer dans son répertoire au moins les grandes pièces de la littérature musicale universelle. Depuis combien d'années n'attendons-nous pas qu'on nous donne, dans des conditions techniques et artistiques décentes, les oratoires de Jean Sébastien Bach? Vainte attente! On trouve qu'il est plus commode de revenir à Beethoven et à sa neuvième symphonie.

A-t-on besoin d'un concert de Noël? La neuvième symphonie est là pour nous le fournir. Faut-il donner un concert de Pâques? La neuvième symphonie est prête à servir de nouveau. C'est un peu excessif. Cela prouve une indifférence, un laisser-aller, un manque d'énergie et de foi qui ne sont dignes ni de la renommée de la Philharmonique, ni de la ferveur musicale de son public habituel.

Pourquoi ne pas inscrire au répertoire de ce grand orchestre l'admirable, l'émouvante Passion selon saint Matthieu *de Bach? Pourquoi ne pas faire l'effort d'étudier* Le Martyre de saint Sébastien *de Debussy, ce qui serait une double leçon de musique et de poésie, car à la musique du maître français s'ajouterait le verbe magnifique de Gabrielle d'Annunzio?*

Il y a tant de grandes œuvres d'inspiration religieuse qui nous restent inconnues que, si grande que soit notre admiration pour Beethoven, nous ne pouvons pas accepter l'audition indéfinie de la IX-ème symphonie comme une compensation.

Ceci dit, dépêchons-nous de préciser que le dernier concert de la Philharmonique fut pourtant très beau et que M. Perlea nous donna une interprétation inspirée de l'œuvre. Pathétique et simple, profonde et claire, la neuvième symphonie, telle que ce dirigeur sait la rendre, trouve toujours chez nous des régions de sensibilité qui paraissent frémir pour la première fois.

On se croit las d'avoir trop entendu l'œuvre de Beethoven et puis tout d'un coup on se rend compte qu'elle n'a pas perdu tout son mystère, qu'il y a *encore des lumières et des ombres qu'on aperçoit pour la première fois, des échos qu'on n'avait pas déchiffrés jusqu'à ce jour.*

M. Perlea est un dirigeur sobre et puissant. L'appareil si complexe de l'exécution – orchestre, solistes, chœur – fut dominé par sa baguette et même si certains compartiments de l'orchestre (les instruments à vent cette fois-ci) eurent quelques défaillances, elles se perdirent presque inaperçues dans la ligne générale de l'ensemble.

La soirée commença par une charmante petite symphonie de Haydn qui fut une introduction sereine et souriante au grand orage pathétique de Beethoven.

La souplesse du dirigeur marqua d'une façon très nuancée la transition.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. I. NONNA OTESCO

Connaissez-vous l'air désolé des grandes salles de spectacle vides à la fin de la saison? On y trouve je ne sais quelle pénible atmosphère de paresse, d'ennui, de gêne et qui rend impossible tout contact entre la scène et le public. Les artistes ne sont pas convaincus de ce qu'ils font; les spectateurs ne savent pas trop bien ce qu'ils écoutent. Tout le monde a l'air d'y être venu par erreur, tout le monde voudrait demander pardon et s'en aller. Il fait tellement mieux dehors, où le printemps nous offre un spectacle autrement divertissant!

C'est dans cette atmosphère désolée, de fin de saison, qu'a eu lieu le dernier concert de la Philharmonique, devant une salle presque vide, avec un programme privé de tout intérêt, exécuté par l'orchestre et entendu par le public avec une égale résignation. Nous le disons sans aucune intention de protester. Il est fatal que dans l'activité d'une institution musicale, qui est obligée de se manifester avec une parfaite régularité, cette obligation entraîne certains risques inévitables. Un orchestre qui est forcé de donner chaque semaine un nouveau concert n'aura pas la possibilité matérielle de donner uniquement des bons concerts. Il y en aura certains qui seront donnés seulement pour accomplir un devoir, pour justifier une affiche, pour remplir une soirée!

Puisque la Philharmonique est obligée, quoi qu'il arrive, de donner chaque jeudi soir, de 9 heures à 12 heures, un concert symphonique et, puisque cette tâche est rigoureuse et mécanique comme toute tâche administrative, il faut accepter d'avance qu'il y ait certains concerts dont la seule justification soit notamment l'accomplissement de cette tâche.

Le concert dirigé ayant hier soir par M. Nonna Otesco fit partie de cette catégorie de concerts. Ni le dirigeur, ni l'orchestre, ni le public n'en sont pas responsables.

Nous connaissons M. Otesco depuis longtemps. C'est un musicien dont les qualités ne peuvent pas être contestées. Nous avons souvent eu l'occasion de les souligner dans nos chroniques. Ce n'est pas ce regrettable dernier concert qui nous fera changer *d'opinion. La seule chose dont on le pourrait rendre responsable c'est le programme qu'il a choisi. À quoi bon réveiller de son lourd et juste sommeil le* Phaéton *de Saint-Saëns? À quoi bon reprendre le* Carnaval romain *de Berlioz? Nous eûmes l'impression que ce concert qui débuta par un accident (la soliste de la soirée, la très jeune pianiste polonaise Ruth Slenczynska, avait été empêchée de venir à Bucarest) ne fut qu'une suite d'accidents.*

Jamais la Symphonie en do majeur *de Mozart ne fut jouée avec moins d'éclat, avec moins de précision. Certaines pages nous semblèrent méconnaissables. Si on joue du Mozart avec indifférence, si on le joue sans esprit, on le trahit. Il est le contraire de l'ennui.*

Seule la première suite de Georges Enesco, qui est encore très belle, malgré son âge, et que nous regrettons de trouver si rarement dans nos programmes symphoniques, seule la suite d'Enesco réussit de vaincre l'atmosphère générale si terne de la soirée et d'obtenir de la part des exécutants et des auditeurs un instant d'émotion musicale.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. KARL ELMENDORFF

La Philharmonique finit en beauté. Son avant-dernier concert, qui eut lieu jeudi soir, fut dirigé par M. Karl Elmendorff; son dernier concert, qui aura lieu jeudi prochain, aura comme soliste Mme Maria

Müller, la grande cantatrice de l'Opéra de Berlin. Si „tout est bien qui finit bien", cette saison musicale qui est en train de finir ne nous laissera donc pas des mauvais souvenirs.

M. Elmendorff fait partie, comme le disait le programme de la soirée, de „l'état majeur" de Bayreuth. Il est non seulement un des dirigeurs principaux de l'Orchestre et de l'Opéra de Bayreuth, il est surtout un des animateurs de la cité wagnérienne. Il y est considéré comme un des héritiers spirituels de Sigfried Wagner et maintenant, après l'avoir vu diriger un programme entièrement wagnérien, nous nous rendons compte combien ce titre est mérité, combien il est juste.

Nous n'avons pas, en ce qui nous concerne, la superstition des titres. Un dirigeur qui vient de Bayreuth nous apporte peut-être une garantie de sûreté technique, mais ceci n'est pas toujours suffisant pour établir un titre d'autorité musicale.

M. Franz von Hoesslin, par exemple, qui avait dirigé en 1937 à Bucarest, si vous ne l'avez pas oublié, un festival Wagner, venait lui aussi de Bayreuth (où il continue d'ailleurs de travailler toujours) mais, malgré une certaine précision technique respectable, il ne nous apportait rien d'exceptionnel.

Je veux bien que le fait de diriger du Wagner, rien que du Wagner, uniquement du Wagner, soit un métier, une sorte de métier spécial, très difficile et qui exige une éducation musicale et technique laborieuse, mais le métier ne suffit pas et l'éducation n'est pas tout.

Bayreuth nous offre un cadre, un climat, une tradition, une école, mais tout cela reste quelque chose d'abstrait, de correct et d'inanimé, si on ne lui ajoute pas le facteur absolument personnel et irremplaçable de la sensibilité artistique, cette sensibilité que rien ne remplace.

M. Elmendorff, avant d'être un éminent spécialiste wagnérien, est un artiste. Il nous apporte tout ce que Bayreuth peut conférer comme maîtrise technique et comme autorité morale, mais il nous apporte surtout un message personnel, que ni Bayreuth, ni rien au monde ne peut conférer à personne. M. Elmendorff est le maître absolu de l'orchestre qu'il dirige, grâce sans doute à la vigueur de son travail et à l'autorité de sa présence, mais grâce surtout à cet accent inimitable de sensibilité musicale, qu'il sait imprimer dans tout son travail.

M. Elmendorff possède l'art difficile d'allier la vigueur technique et la souplesse musicale. Son orchestre le suit[1] *avec une discipline parfaite. Seul Hermann Scherchen – l'admirable Scherchen – savait se faire écouter avec tant de fidélité, sachant écarter en même temps le danger d'une exécution trop mécanique.*

M. Elmendorff est un dirigeur qui a le sens inné de la discipline et de l'autorité, mais qui ne va pas jusqu'aux excès mécaniques de ce sens. Comment fait-il pour nous donner cette double impression de vigueur et de liberté?

C'est le paradoxe de tout art d'être en même temps une manifestation de contrainte matérielle et

---

[1] În text „sait".

de liberté intime. Ce difficile alliage de contrainte et de liberté, nous le retrouvons dans la manière dont M. Elmendorff dirige son orchestre. Il réussit de nous rendre un Wagner authentique du point de vue de l'exécution instrumentale et en même temps un Wagner d'une extrême force lyrique. Le prélude de Tristan *et sur tout „La Mort d'Iseut" furent joués jeudi soir avec une beauté tragique qui égalait nos meilleurs souvenirs wagnériens.*

Encore une fois l'Orchestre de la Philharmonique nous prouve que ses ressources sont bien supérieures au niveau de ses réalisations courantes et qu'un grand dirigeur peut obtenir presque tout ce qu'il veut de cet orchestre qui se connaît mal soi-même et qui ne fait pas toujours l'effort d'être égal à sa propre valeur réelle.

Si nous passons sur certaines défaillances, nous avons le droit de féliciter les exécutants de la Philharmonique d'avoir parfaitement répondu aux exigences supérieures de leur chef.

MARIA MÜLLER. LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. GEORGES GEORGESCO

Mme Maria Müller est réellement une grande cantatrice. Ses ressources vocales sont très riches, sa sûreté technique est parfaite, sa sensibilité artistique est incontestable.

Il est difficile pour un artiste d'opéra de retrouver dans une salle de concert la maîtrise que lui *donne d'habitude la scène et l'ensemble d'un spectacle. Mais Mme Müller a un rayonnement, un éclat qui réussit d'établir dès le premier moment un lien de sympathie avec ses auditeurs, étonnés sans doute par la beauté de sa voix, mais conquis également par tout ce qu'il y a d'expressif dans sa présence, dans ses attitudes, dans la discrétion de son jeu.*

Cantatrice d'opéra et surtout interprète des grandes héroïnes wagnériennes, Mme Maria Müller n'est pas moins une artiste du lied. Elle chante avec je ne sais quelle glorieuse puissance un air d'opéra, mais elle sait aussi chanter avec une infinie délicatesse un lied qui exige un art plus intime, plus discret, plus simple et aussi plus nuancé.

Vous connaissez peut-être les magnifiques lieder de Richard Wagner sur les vers de Mathilde Wesendonck, mais il faut les entendre chanter par un tel artiste pour les connaître réellement. Rien n'est plus frais et plus pur, rien n'est plus limpide et plus secret en même temps que la voix de Maria Müller, si tendre et si émue lorsqu'elle chante ces trois petites pièces. Et quelle brusque transition, quel total changement de style, d'expression et d'intensité quand du dernier lied elle passe au grand air d'Elisabeth de Tannhäuser, *pour le chanter avec je ne sais quel geste de décision, de force et de générosité.*

*Quant à l'air de Reiza d'*Oberon, *son intérêt musical est moindre, mais sa puissance dramatique est telle qu'elle laisse à l'interprète la liberté de manifester tous ses dons d'actrice, comme si elle jouait une grande scène de théâtre. Cette scène, Mme*

Müller l'a chantée et jouée avec une ampleur vocale et une richesse de nuances, qui valaient tout un spectacle.

*

M. Georges Georgesco garde toujours l'excellente forme qu'il nous a montrée ce printemps, en rentrant à Bucarest, après sa tournée habituelle dans les capitales européennes. Ce dirigeur, qui est un des plus doués, mais qui est en même temps si inégal, se maintient depuis quelque temps au niveau de ses meilleures victoires artistiques. La façon dont il a dirigé jeudi soir la huitième symphonie de Beethoven nous prouva encore une fois que lorsqu'un travail attentif s'ajoute aux dons naturels de sensibilité et de lyrisme de ce dirigeur, il peut exprimer le plus profond d'une œuvre.

D'ailleurs, tout ce concert de jeudi fut dirigé avec une grande maîtrise et un élan qui se transmettait impérieusement à l'orchestre et à l'auditeur, avec la même force de convaincre et d'émouvoir.

Un beau concert, un des plus beaux de la saison qui est en train de finir.

PAUL ZARIFOPOL
CINCI ANI DE LA MOARTEA SCRIITORULUI

Se împlinesc cinci ani de la moartea lui Paul Zarifopol, dar amintirea lui este astăzi la fel de vie ca

şi în primul moment al neaşteptatei lui plecări dintre noi.

Nimic nu se năruie mai uşor, în cultură ca şi în politică, decât o mare popularitate, căci nimic nu este mai inconsistent şi mai confuz. Publicul are memoria scurtă. El uită la fel de repede pe tribuni şi poeţi, după ce-i aclamă.

Paul Zarifopol a fost un scriitor cu totul nepopular. Poate că tocmai în acest lucru, este o garanţie de lungă supravieţuire.

Scrisul său n-a fost cunoscut decât într-un foarte restrâns cerc de cetitori. Om singuratic, spirit incisiv, prozator sobru, Zarifopol este unul din acei scriitori, cari nu pot fi iubiţi decât printr-un act conştient de adeziune.

De obicei, notorietatea literară se câştigă şi se propagă prin imitaţie. Lui Zarifopol însă i-a fost refuzat acest mod uşor de a recruta cetitori. Scrisul lui prezintă prea multe obstacole, pentru ca să fie primit fără răspundere personală. Lectura lui Zarifopol este o alegere, adică un act deliberat, un fapt prin care primeşti anumite valori, respingând altele.

Prin formaţie intelectuală, prin atitudine, prin stil, Paul Zarifopol era un scriitor de elită, în sensul eliminator al acestui cuvânt. El scria pentru cinci sute de lectori. Era eminamente făcut pentru ceea ce se numeşte ediţia de tiraj restrâns.

Întâmplător, cele mai multe studii şi articole ale sale, au apărut în reviste şi ziare de mare răsunet, fără ca totuşi să-şi piardă caracterul lor propriu. În „Flacăra”, în „Cuvântul liber” sau în „Adevărul”, Zarifopol rămânea tot un singuratic, iar mulţimea cetitoare trecea neatentă peste foiletonul său, care păstra şi acolo, fără efort, fără ostentaţie, depărtarea lui naturală.

Nu s-ar putea spune că Zarifopol a fost un scriitor de expresie severă. Ceea ce a oprit scrierile sale să aibă o mai largă răspândire, n-a fost cine ştie ce presupusă deficultate de lectură. Zarifopol avea o peniţă ageră, ironică, uneori rece, dar nu propriu-zis lipsită de putere comunicativă. Altceva era probabil descurajator pentru marele public, în scrisul său: era riguroasa atitudine critică a intelectualului. Zarifopol n-a măgulit niciuna din ideile de succes, n-a respectat locurile comune, chiar când erau de mare prestigiu, n-a primit valorile stabilite prin „consens unanim". Lectura lui era neconfortabilă, pentru că impunea întrebări şi îndoieli asupra lucrurilor celor mai solid aşezate. În literatură, ca şi în morală, lipsa lui de prejudecată mergea până la ireverenţă. N-a avut niciun fanatism, nicio ipocrizie, nicio laşitate. În nicio ordine de idei, nu s-a supus prestigiului formal, pe care istoria sau societatea îl pot acorda unui fapt, unei cărţi sau unei gândiri. Niciodată n-a renunţat la dreptul de a revizui, pe cont propriu, adevărurile clasate. Nimic nu era „clasat" pentru acest om, care ţinea să verifice cu sensibilitatea şi inteligenţa lui, lucrurile de primit sau de respins.

„Nouă ne rămâne în orice caz mângâierea gândirii lucide".

E o frază, care ar putea fi gravată pe o piatră în amintirea lui Paul Zarifopol. Ea rezumă o atitudine, o conduită, o morală de intelectual.

Zarifopol supravieţueşte mai ales prin această atitudine. Scrierile lui sunt în bună parte, depăşite materialmente de actualitate.

Problemele pe care şi le-a pus în politică (vezi în *Registrul ideilor gingaşe*, articolele din 1922 despre Rusia şi Germania) sunt astăzi substanţial modificate. Chestiunile de literatură pe care le-a dezbătut (Renan, Maupassant...) sunt şi ele ieşite din rândul problemelor literare vii. Dar şi într-unele şi într-altele, Zarifopol a definit un anumit fel de a privi lucrurile, care rămâne mereu valabil.

Cine este familiarizat cu opera lui Zarifopol, cunoaşte prin ea un anumit spirit, atât de clar precizat, încât după moartea scriitorului, se mai poate spune cu preciziune, care ar fi fost reacţiunile lui faţă de evenimente.

Când succesul unei cărţi inferioare ne jigneşte, când o falsă idee triumfă, când brutalitatea unui fapt politic ne deprimă, este consolator să ştim că-l avem pe Zarifopol de partea noastră. Judecata lui nuanţată şi sigură persistă, în ciuda anilor care vin şi trec.

Ceea ce menţine amintirea lui Paul Zarifopol în cultura noastră, este anumită solidaritate morală a cetitorilor săi cu el – şi ne întrebăm dacă această solidaritate morală nu este singura formă de existenţă postumă durabilă.

TEATRUL NAŢIONAL: *ÎNGERUL A VESTIT PE MARIA* de PAUL CLAUDEL

Versiune românească de ION PILLAT

Oamenii de teatru „teatraliştii” – cum se spune cu un termen devenit aproape tehnic – au faţă de marile opere, când ele trec dincolo de prejudecăţile meseriei lor, o atitudine de jenă şi în acelaşi timp de superioritate, pe care o exprimă invariabil cu o frază-tip: „e foarte bun, dar nu e teatru”.

Niciodată această scurtă frază nu a servit mai mult la noi, decât cu prilejul reprezentării piesei lui Paul Claudel pe scena Teatrului Naţional.

Toată lumea convenea cu deferenţă că *L'Annonce faite à Marie* este o lucrare „interesantă”, „nobilă”, „superioară” (există atâtea eufemisme pentru un sentiment de plictiseală care n-are curajul să se declare ritos!), dar aceeaşi lume se grăbea să adauge – ceea ce constituia o scuză şi o uşurare: „e foarte bun, dar nu e teatru”.

Ar trebui poate să se facă într-o zi un dicţionar de expresii specifice mediului teatral. Există în . acest mediu, un adevărat *argot*, un limbaj special, cu locuţiuni intraductibile în vorbirea noastră civilă.

„E teatru!” şi mai ales „nu e teatru!” sunt două din aceste expresii, care au în laconismul lor ceva implacabil. Când cineva le-a rostit, discuţia e închisă.

Ce se ascunde dincolo de ele, care sunt criteriile după care se poate afirma că ceva „e teatru” sau „nu e teatru” – e greu de spus. Câteva biete formule automate, câteva adevăruri de la sine înţelese, câteva superstiţii cu putere de lege: „acţiune gradată”, „intrigă bine construită”, „dialog nervos”...

În fapt, toate aceste pretinse legi de teatru se referă la un singur tip de piesă, tipul comediei în trei acte, scrisă pe distanţă scurtă, pentru două ore de spectacol, cu anecdotă simplă, cu situaţii clare şi mai ales – o! mai ales: – cu dialog rapid. Este un tip de teatru făcut de autori fără răsuflare, pentru un public fără rezistenţă.

Când vorbesc – şi vorbesc destul de des – despre inferioritatea artistică a teatrului, despre trivialitatea mijloacelor lui, despre procedeele lui mecanice, despre efectele lui grosolane, la acest tip de teatru mă gândesc – singurul pe care publicul de azi îl suportă, singurul pe care teatrele îl cultivă.

Nimic mare, nimic adânc nu poate fi exprimat într-o asemenea artă, fără orizont, fără lărgime, fără timp. Nimeni nu are timp în teatru. Totul trebuie spus repede, rezolvat scurt, strigat tare. Teatrul e o artă care îngroaşe, măreşte, suprimă, nu lasă nimic în umbră, scoate totul la rampă, „ca să se vadă”, „ca să se ştie”, „ca să se înţeleagă”.

Ei bine, fără niciun dubiu, în sensul acesta, *L'Annonce faite à Marie* nu este teatru, iar Paul Claudel nu este un autor dramatic. Cred de altfel că excepţionala lui valoare în teatrul francez de azi, şi în genere în teatrul contimporan de pretutindeni, stă tocmai în acest fapt.

El contrazice în mod aşa de flagrant, aşa de total, tehnica de teatru cuvenită, încât se situează complet în afară de literatura dramatică a timpului. Claudel merge spre cele mai vechi izvoare ale teatrului, spre cele mai nobile tradiţii ale lui şi aduce odată cu un grandios suflu liric, un instinct epic robust, care face să se prăbuşească pur şi simplu bietele legi de carton ale unei arte decăzute.

E uşor să faci pariuri cu eternitatea (e uşor, fiindcă nimeni nu te poate controla, dacă le-ai câştigat sau nu), dar sunt convins că dacă îi este dat teatrului să mai trăiască în viitor ca artă, dacă îi este dat să iasă din sterilitatea lui de azi şi să redevină cândva un mod viu de expresie, atunci va trebui să vină spre Claudel.

Că Paul Claudel este astăzi un izolat, că opera lui dramatică nu are niciun fel de răsunet în public, ba nici măcar în anumite cercuri intelectuale nu e de mirare. Am mai spus-o şi altădată şi îmi cer iertare că o repet: teatrul este o artă de societate şi nu suportă apariţiile singuratice, nu suportă valorile pe care nu le poate încadra. Tot ce ieşea în afară de serie, tot ce nu intră în circuitul producţiei, e destinat să rămână necunoscut.

Sunt în teatrul lui Paul Claudel elemente puternice, de o generoasă vitalitate, care pot face ca această operă să răspundă cândva în conştiinţa celui mai larg public, dar aceasta nu se va putea întâmpla decât printr-o schimbare generală de cadru şi de orientare, după ce criza de azi din teatru ar fi rezolvată într-un sens sau într-altul: în sensul dispariţiei sau al renaşterii.

Singură poezia – un suflu răscolitor de poezie, care să doboare la pământ toate reţetele de tehnică, toate poncifele actoriceşti, toate procedeele mecanice – singură poezia e în stare să salveze teatrul.

Spectacolul dat la Naţional, merită să fie primit desigur cu un sentiment de stimă – şi nu spun acest cuvânt cu nuanţa de dezaprobare respectuoasă, pe care o are de obicei. Cu toate riscurile, publicul trebuie să fie pus în faţa unei astfel de opere.

Cel mult i-aş reproşa regiei, că n-a avut curajul să-şi asume într-adevăr toate riscurile.

Textul dramei a. fost redus prin numeroase suprimări. De ce? E un dublu păcat, întâi pentru că s-au îndepărtat unele din cele mai frumoase pagini ale lui Claudel, şi în al doilea rând pentru că experienţa, nu a fost acceptată cu toate datele ei.

Cred că nimeni nu spera ca *L'Annonce faite à Marie* să devină, la Bucureşti, ceea ce n-a fost la Paris: un succes.

Drama lui Claudel este inevitabil un spectacol „greoi" şi nu există tăieturi posibile sau suficiente, care să înlăture această primejdie. Ea trebuia acceptată deplin, pentru ca cel puţin opera să fie cunoscută, în integritatea ei.

Mai rămâne însă întrebarea dacă această „integritate" este realizabilă în altă versiune decât cea franceză a textului şi dacă o traducere – oricare ar fi ea – poate să păstreze şi să transmită ceea ce piesa lui Claudel are mai propriu: sunetul ei de orgă, grav şi tandru, limbajul ei plin de vigoare şi ingenuitate, extraordinarul ei vers, amplu, puţin aspru uneori, în savoarea lui ţărănească, dar generos în măreţia lui lirică.

D. Ion Savu, punînd în scenă o astfel de operă, a înfruntat cele mai grele probleme ce se pot pune unui regizor şi pe unele le-a rezolvat. Dacă spectacolul are mari inegalităţi şi dacă în linie generală, el mi se pare inform, nu mai puţin încercarea aceasta va avea greutatea ei în cariera tânărului director de scenă.

Decorurile în parte fericite (tabloul prim şi mai ales tabloul secund, cu excepţia însă a picturii murale din fund, inexplicabilă şi de altfel necerută de text), au fost mai puţin juste, ba chiar de neînţeles, în tabloul fântânii din actul II şi în tabloul grotei din actul III. Admirabile costumele făcute după o sugestie a textului, însă poate mai departe decât intenţia lui (*„comme dans un tableau de Bruegel”*).

Jocul actorilor inegal. În bătrânul Anne Vercors, d. Storin a avut unele accente excepţional de intense şi de simple, dar în acelaşi timp a avut unele momente fals teatrale.

D-na Aura Buzescu e o mare actriţă de dramă – şi lucrul s-a văzut mai ales în tabloul grotei – dar rolul d-sale a suferit de anumită monotonie, căci trecerea de la o Violaine exuberantă şi fericită – aşa cum s-ar fi cerut să fie în prolog şi în tabloul prim–la tragica Violaine de mai târziu, nu a fost marcată în interpretarea d-sale.

Pe Mara a jucat-o d-na Marieta Anca, cu anumită sălbăticie expresivă, dar cu excese de voce şi de atitudine, pe care nu cred că rolul d-sale le cerea.

Cineva care s-a menţinut tot timpul în limitele rolului şi l-a jucat cu nu ştiu ce cuminte simplicitate ţărănească, puţin timidă, puţin stângace, a fost d. Gingulescu, tânăr actor neremarcat până azi.

TEATRUL MUNCĂ ŞI VOIE BUNĂ: *ROATA-N PATRU COLŢURI*

de VALENTIN KATAEV

Ceea ce se face la Teatrul Muncă şi voie bună pe scenă, este uneori foarte merituos; ceea ce se întâmplă însă în sală. este de-a dreptul extraordinar.

Teatrul acesta făcut pentru muncitori, pe măsura mijloacelor lor materiale (locurile costă 10 lei la parter şi 5 lei la balcon), a descoperit un public nou, care este pentru prima oară adus la teatru. Un public tânăr, sensibil, puţin copilăros, care râde uşor, se emoţionează repede, primeşte tot, vede tot, vibrează la fiecare replică, ia parte directă la peripeţii, iubeşte pe eroii buni, îi detestă pe cei răi, aprobă, dezaprobă şi aplaudă, cu un elan, cu un freamăt interior, cu o convingere, care trec năvalnice din sală pe scenă şi sparg zidul nevăzut al rampei, în aşa fel încât nu mai ştii bine unde este spectacolul şi cine îl joacă: actorii pe scenă sau spectatorii în sală.

Vă sfătuesc să vedeţi acest lucru, care nu seamănă cu nici unul altul. Veţi pleca de acolo cu sentimentul de a fi intrat într-o zonă necunoscută de viaţă, într-o lume nouă, care păstrează vii resurse de simţire, de mult uzate în straturile sociale de sus.

Teatrul contimporan are publicul pe care îl merită, iar publicul acesta are teatrul care i se cuvine. Prin condiţiile lui materiale de existenţă, teatrul a devenit o artă prohibitivă.

Nu intră în incinta lui decât o anumită categorie de spectatori, care pot dovedi la control, că fac parte dintr-un anumit mediu orăşenesc, oarecum central: negustori, funcţionari, liber-profesionişti (aceştia din urmă purtând şi numele uzurpate de „intelectuali”).

E un public obosit, blazat somnoros, pe care nimic nu-l miră, nimic nu-l uimeşte. Sunt mereu aceleaşi feţe, aeeleaşi maniere, aceleaşi ticuri, este mereu aceeaşi insensibilitate, aceeaşi indiferenţă, aceeaşi vedere îngustă a vieţii, aceeaşi moarte înceată într-o relativă siguranţă materială de fiecare zi.

Pentru un asemenea public, alt teatru decât cel de azi nu e posibil. Un teatru care să vorbească despre [viaţă], despre marile ei drame şi comedii, despre muncă, despre pâine, despre condiţia tragică a omului, despre libertatea lui, despre frumuseţea maiestuoasă a lucrurilor mari şi simple, un asemenea teatru nu ar avea ce să spună unui parter de oameni obosiţi şi leneşi. Un asemenea teatru nu poate creşte decât sub presiunea unei mari mulţimi însetată de a cunoaşte.

Ei bine, această mulţime există: ea păstrează o forţă originară de emoţie, o umilitate de a vedea şi înţelege, o bună voie, o bună credinţă, o sinceritate de simţire, capabile să dea artei, în genere şi teatrului mai ales, o rezonanţă răscolitoare.

Un astfel de public este pentru teatru o bogăţie imensă; el reprezintă un adevărat continent moral, cu vaste terenuri neumblate până azi, cu vaste păduri nedeschise încă.

Teatrul va renaşte mergând spre aceste ţinuturi – sau va muri pe insula stearpă, pe care se află de atâta vreme.

Duceţi-vă să vedeţi oricare din spectacolele teatrului „Muncă şi voie bună” – oricare, de vreme ce, repet, esenţialul se petrece în sală, iar publicul este mereu acelaşi, iubind deopotrivă, cu aceeaşi exuberanţă, lucrurile cele mai felurite şi mai inegale.

Dacă e nevoie totuşi să facem o alegere, ar trebui poate să preferaţi piesa lui Valentin Kataev, *Quadratura cercului,* care la noi se joacă sub titlul *Roata-n patru colţuri.*

E o comedie sovietică, datând, cred, de acum zece ani (la Paris, Dullin, a jucat-o în 1931), dar semnifcativă şi astăzi. Kataev este un Caragiale al societăţii sovietice. Comedia lui este o satiră a formelor sociale noi, care încă n-au căpătat aderenţe organice şi care rămân la suprafaţă, deformate, caricaturale.

Dincolo de un întreg verbiaj politic, pe care eroii comediei îl repetă cu Ingenuitate, cu buimăceală şi cu elan, rămâne de fapt – şi aceasta este concluzia operei lui Kataev – aceeaşi inimă omenească, ale cărei legi eterne sunt mai tari decât formulele politice. Femeia, iubirea trec dincolo de aceste formule, oricare ar fi ele.

Kataev nu este un reacţionar, după cum nici Caragiale nu cred că este unul. Râsul lui are ceva cordial şi liber. Poate, spre deosebire de Caragiale, satira scriitorului sovietic, mai puţin amară, are pentru eroii săi mai multă simpatie, ba chiar o manifestă tandreţe.

Piesa este deosebit de interesantă şi ca operă de teatru şi ca semnificaţie socială.

O „ŞCOALĂ DE REGIE” LA TEATRUL NAŢIONAL

În cele două luni de când e director al Teatrului Naţional, d. Camil Petrescu pare a-şi fi îndreptat acţiunea d-sale nu atât spre problemele de repertoriu (care dealtfel nici nu intrau în cadrul unui sfârşit de stagiune) cât spre problemele de regie.

Încă de anul trecut, când şi-a pus singur în scenă *Suflete tari*, d-sa a arătat în mod direct, prin metoda sa de a lucra cu actorii, în ce grad dezaprobă felul în care se joacă în genere teatru la noi. Nici astăzi nu s-a uitat poate paradoxala sa formulă (care totuşi nu era decât la primă vedere paradoxală) că jocul actorilor noştri trebuie înainte de orice „dezteatralizat”.

Se preconiza astfel o scoatere a teatrului din clişeele sale menite, o depăşire a procedeelor sale mecanice de joc, o întoarcere a artei actorului spre izvoarele vii ale emoţiei, ale sensibilităţii.

Venit în fruntea Naţionalului, nimic nu era mai firesc decât ca experienţa de anul trecut, făcută în cadrul unui singur spectacol şi. cu o singură echipă de actori, să fie reluată pe o scară mai întinsă şi cu toate mijloacele tehnice pe care le oferă instituţia.

Voind în acelaşi timp să facă o verificare a cadrelor actoriceşti de care dispune (căci numai astfel va putea rezolva mai târziu problema repertoriului) şi un examen al elementelor tinere, care sunt eliminate de fapt de la orice putinţă de manifestare, noul director a instituit o „şcoală de regie experimentală”, care va fi în acelaşi timp un concurs. Trei piese vor fi jucate în cadrul acestei şcoli, piese alese nu atât pentru valoarea lor proprie, cât pentru posibilităţile actoriceşti pe care le cer.

Când diverşi ziarişti culţi se sperie că Studioul Teatrului Naţional se pregăteşte a juca o melodramă – în speţă *Curierul de Lyon* – acest exces de sensibilitate artistică, ignorează cu intenţie obiectivele experienţei propuse.

Nu ştiu care vor fi concluziile acelei experienţe. Condiţiile însă în care ea este organizată, constituie în teatrul nostru un moment de control critic, *cum nu* s-a *făcut niciodată.*

„Directivele artistice” pe care directorul Teatrului Naţional le-a comunicat în scris actorilor săi şi pe care o revistă săptămânală a avut excelenta idee de a le da publicităţii (chiar dacă o făcut-o cu intenţii polemice, dezarmate prin ricoşeu), formează un îndreptar teatral de o sinceritate critică şi de o preciziune tehnică, peste care de aici încolo nu cred că se va putea trece.

LE MOIS DU LIVRE

Ceux qui ayant assisté en mai 1932 à l'ouverture solennelle de la première „Semaine festive du livre” ont eu également la chance d'assister hier matin à la cérémonie, qui s'est déroulée au Pavillon de la Culture sous la présidence de Sa Majesté le Roi, peuvent mesurer le chemin considérable parcouru au cours de ces sept années par l'initiative royale.

Le discours prononcé en 1932 par le Souverain à la Fondation Clarol I, ce discours inoubliable, car il avait fixé, avec une précision confirmée plus tard par les événements, toute une politique du livre, n'avait pas été simplement un message festif. Il définissait dès le premier moment le caractère constructif, pratique, créateur de la fête annuelle du

livre, dont il désignait le rôle complexe dans l'ensemble de l'activité culturelle du pays.

Cette „Semaine du livre", devenue un peu plus tard le „Mois du livre", est pour tous les travailleurs intellectuels, pour tous ceux qui collaborent spirituellement ou matériellement à la production littéraire et scientifique du pays, une occasion de revoir leur activité passée, d'en détacher le sens général, de corriger les erreurs, de compléter les lacunes, d'esquisser les lignes de leur action future. C'est un examen critique, un bilan, une prise de contact direct avec l'ensemble des problèmes entraînés par une politique du livre.

Comme le disait hier matin, dans Son grand discours, le Roi, il fut un temps où les divers facteurs de la production littéraire considéraient uniquement leurs intérêts divergents et à cause de cette divergence ils étaient presque des ennemis. Écrivains, éditeurs et libraires poursuivaient avec acharnement leur intérêt étroit au détriment de cet esprit de collaboration qui seul peut animer et fertiliser le travail.

Ce fut une initiative personnelle de notre Souverain de convoquer à la fois les écrivains, les éditeurs et les libraires et de les obliger de regarder pour la première fois leurs métiers différents, non pas comme des métiers adverses, mais plutôt comme les trois secteurs du même métier.

Au prestige immense de l'autorité royale, s'ajoutait une connaissance intime des problèmes professionnels, car le Roi, qui est un écrivain (et Sa qualité de membre actif de la Société des Écrivains

Roumains n'est pas une fiction, mais une réalité), est en même temps le directeur spirituel d'une des plus grandes et des plus nobles maisons d'édition d'Europe: la „Fondation pour la littérature et les arts", qui a d'ailleurs l'honneur de porter son nom.

Lisez tous les discours prononcés par le Roi à l'occasion de ces huit journées festives du livre, qui ont eu lieu depuis 1932 jusqu'à ce jour, et lisez surtout le discours d'hier matin et vous verrez comment les directives générales, l'orientation spirituelle, imprimées par l'exemple et la parole royale, sont nourries par la plus claire, la plus complète, la plus technique connaissance du problème.

THE DUBLIN GATE THEATER

Je n'ai pas l'intention de faire un compte rendu de la série de représentations données par la troupe anglaise qui joue depuis quelques jours sur la scène du théâtre „Regina Maria".

Je n'ai pas la qualité de le faire et je suis d'ailleurs certain que le titulaire de notre chronique théâtrale pourrait vous dire bien mieux ce qu'il faut penser sur la valeur et la qualité de ces spectacles. Tout au plus, étant donné ma fonction de critique musical désœuvré (car la saison musicale est hélas! finie), je pourrai remarquer la place importante donnée à la musique dans le cadre de chacun de ces spectacles. L'orchestre – un petit orchestre dirigé *avec beaucoup d'autorité par une excellente violoniste – n'y est pas un simple accessoire, mais un élément principal qui fait partie du spectacle, ayant la charge de souligner certaines transitions, de rendre plus expressifs certains silences. La musique y est employée comme un instrument d'expression théâtrale, au même titre que l'acteur, le décor et la lumière. C'est une expérience que les gens de théâtre de chez nous ont le devoir de considérer avec intérêt.*

Le Dublin Gate Theatre n'est peut-être pas un des premiers théâtres anglais et pourtant ses représentations constituent un enseignement très utile. L'Opéra de Francfort, qui avait joué l'année passée la Tétralogie *à Bucarest, n'était non plus la meilleure troupe allemande d'opéra, ce qui ne l'avait pas empêché de nous offrir une leçon wagnérienne. Ce qu'il faut retenir d'une troupe étrangère qui nous vient de l'Occident, même si elle est de second ordre, ce ne sont pas les performances individuelles des acteurs, mais le style général du spectacle, le niveau général de sa tenue artistique.*

Les acteurs du Dublin Gate Theater sont généralement des acteurs corrects, sans rien d'exceptionnel, mais c'est justement à cause de ce manque d'exceptionnel qu'ils nous donnent un exemple précieux. Nous avons chez nous, en matière de théâtre, comme d'ailleurs en matière de musique, le naïf et dangereux préjugé de la „vedette" et du „virtuose". La troupe de Dublin nous fait voir que la qualité d'un spectacle ne dépend nullement du prestige d'un seul interprète, mais plutôt de l'esprit de solidarité artistique de l'équipe.

Les plus nobles victoires artistiques sont le résultat du renoncement personnel et de la soumission aux lois de l'ensemble.

NOTĂ DESPRE LITERATURA ENGLEZĂ ÎN ROMÂNIA

De câtva timp, comerţul de cărţi din România este net dominat de literatura engleză. Locul prim în producţia editorială curentă îl ocupă, cel puţin de doi ani încoace, traducerile din englezeşte. Edituri din cele mai importante şi care într-o vreme tipăreau aproape exclusiv literatură originală nu mai editează astăzi decât romane englezeşti în traducere.

Cartea românească trece printr-o criză pe care o subliniază prin contrast prosperitatea industriei de traduceri. „Industrie” nu e un cuvânt exagerat. Traducerile apar într-adevăr în serie şi copleşesc prin număr, prin tiraj, prin răspândire puţinele opere originale care se mai editează mai mult cu titlu de sacrificiu, oarecum pentru a constitui o justificare. Pentru fiece carte românească apar cel puţin trei cărţi traduse. Niciodată în ultimul deceniu disproporţia dintre producţia literară originală şi cea streină nu a fost la noi atât de gravă.

Trebuie desigur să exceptăm de la această constatare activitatea „Fundaţiei Pentru Literatură şi Artă Regele Carol II”, ale cărei obiective sunt prea precise şi comandate de o prea înaltă viziune de cultură, pentru ca să depindă de modă, de gustul public sau de criterii comerciale. Editurile particulare însă – toate fără nici o excepţie – şi-au redus considerabil activitatea în sectorul literaturii româneşti, unele până la completă desfiinţare, sporind în aceeaşi măsură producţia traducerilor.

Scriitorii cel mai mult tipăriţi astăzi la noi sunt Pearl Buck, Rosamond Lehmann, Somerset Maugham, D. H. Lawrence, Sinclair Lewis, Maurice Baring. Popularitatea romanului anglo-saxon, repede câştigată şi surprinzător răspândită în cele mai largi cercuri de cetitori, merge atât de departe încât opere dificile şi care presupun anumită pregătire intelectuală, cum sunt cărţile lui Aldous Huxley sau ale lui Charles Morgan, cunosc un adevărat succes de roman foileton. Până şi scriitori ieşiţi oarecum din imediata actualitate, cum sunt Kipling, Galsworthy sau Conrad, sunt luaţi de acest val editorial şi prezentaţi publicului nostru, care primeşte totul cu o neobosită curiozitate.

Ne aflăm fără îndoială în faţa unui fenomen care prin amploarea şi persistenţa lui încetează de a fi un simplu accident şi merită să fie cercetat de aproape. Funcţia criticii nu este de a studia numai valoarea producţiei literare, ci şi reacţiunea publicului cetitor, mentalitatea lui, semnificaţia preferinţelor lui.

E greu de crezut că o preferinţă, de atâtea ori verificată, este datorită numai întâmplării. Excepţionalul interes pe care-l trezeşte în marele public cetitor de la noi literatura anglo-saxonă, locul considerabil pe care îl ocupă ea pe „piaţa” noastră editorială răspunde probabil anumitor circumstanţe speciale.

Ne propunem să le cercetăm în articolul de faţă.

Să remarcăm în primul rând că succesul romanului anglo-saxon la noi coincide cu o răspândire generală a sa în întreaga lume şi cu deosebire în Europa.

Sunt anumite împrejurări de ordin general, care explică acest fapt.

Ceea ce e adevărat în politică, e adevărat şi în literatură: Anglia încetează de a mai fi o insulă şi devine o putere continentală. Forţe contemporane implacabile au rupt nevăzutul, dar puternicul zid izolator care a despărţit veacuri întregi Marea Britanie de continent.

Din punct de vedere militar, din punct de vedere politic şi, în anumit sens, chiar din punct de vedere economic, Anglia devine abia acum o ţară europeană. Existenţa ei de insulă, spiritul ei de insulă şi-au încheiat ciclul. După o lungă despărţire, ea se integrează în geografia fizică şi în geografia morală a continentului, din care nu voia până acum să facă parte.

E un fenomen istoric menit să .aibă consecinţe adânci în cele mai variate domenii. A fost totdeauna ceva insular nu numai în politica britanică, dar în toate manifestările sale spirituale şi artistice, în gândire, în muzică, în plastică, în literatură.

E de aşteptat ca ceea ce numim „reintegrarea Angliei în Europa” să se facă prin toate aceste domenii şi revenirea pe continent să nu fie numai politică, militară şi economică, ci mai ales spirituală.

Literatura engleză, care imediat după război a găsit în Europa o dezvoltare fără precedent şi care de atunci şi-a mărit necontenit prestigiul şi forţa de radiere, nu reprezintă poate decât un aspect al acestui fenomen istoric complex.

Mai este o împrejurare care explică preponderenţa actuală a literaturii anglo-saxone în lume. Este faptul că două mari literaturi – cea rusească şi cea germană – au fost oprite în loc de evenimentele politice.

O revoluţie politică este totdeauna în artă un moment de sincopă. Până a-şi forma o artă şi o literatură proprie, şi mai ales până a restabili comunicaţiile intelectuale cu restul lumii, inevitabil distruse, un regim revoluţionar este, în această ordine de idei, un regim absent.

Gândiţi-vă la prodigioasa literatură rusească dinainte de revoluţie, gândiţi-vă la turburătoarea literatură germană dinainte de 1933, şi comparaţi-le cu tăcerea care le-a luat locul.

Că există o nouă literatură rusească, crescută sub regimul sovietic, că de altă parte o nouă literatură germană face efortul de a se constitui, controlată şi stimulată de regimul naţional-socialist, este neîndoios. Dar oricare ar fi valoarea acestor noi literaturi (chestiune care nici nu se pune în cadrul prezentului articol), este sigur că ele nu vor putea să câştige decât foarte târziu puterea de circulaţie mondială a vechilor valori, pe care le-au înlocuit. O revoluţie politică este totdeauna, în ordinea culturii, un regim de autarchie.

Succesul excepţional al literaturii anglo-saxone în lume este poate, cel puţin parţial, datorit acestor două mari absenţe din cultura europeană. Sunt locuri vacante care aşteptau să fie ocupate, sunt deficite spirituale care aşteptau să fie acoperite. În tăcerea a două mari ţări, altă dată producătoare de valori cu circulaţie universală, glasul lumii anglo-saxone e firesc să se audă mai clar şi mai departe.

Să trecem în sfârşit printre cauzele generale care explică răspândirea literaturii engleze şi mai ales a romanului englez, un fapt de ordin exclusiv literar.

Romanul contemporan şi-a păstrat în Anglia o vigoare epică pe care în alte ţări a pierdut-o. În timp ce romanul francez şi chiar cel german (Thomas Mann, Iacob Wassermann...) se realiza în forme complexe, analitice, abstracte, romanul englez continua tradiţia marilor povestitori din veacul al XlX-lea şi de la începutul veacului nostru, ducând mai departe acel tip de carte vastă, generoasă, cu eroi mulţi, cu peripeţii bogate, adresându-se mai mult imaginaţiei lectorului şi puterii lui de a da crezare ficţiunilor, tip de carte pe care o găsim atât de fericit realizată în opera unui Thomas Hardy şi atât de fericit continuată de romancierii englezi de azi, chiar când nu sunt, critic vorbind, de cea mai bună calitate.

Romanul anglo-saxon aduce în literatura europeană, sterilizată de intelectualism, de atitudine critică, de probleme morale, un suflu robust, forţe epice nealterate, o mare putere recreatoare.

Toate acestea sunt făcute să vorbească direct marelui public cetitor, îndepărtat din literatură, şi să-l cucerească.

Cauzelor de mai sus, valabile pretutindeni, li se adaugă la noi anumite împrejurări speciale. De altfel, poate în nici o altă ţară, pătrunderea literaturii anglo-saxone în marele public nu s-a făcut atât de repede şi atât de departe.

Primul impuls a pornit probabil de la succesul romanelor engleze în Franţa. Librăria noastră trăieşte atât de mult sub influenţa Parisului, încât şi scriitorii englezi ne-au venit nu direct de la Londra, ci tot prin Paris, purtând girul publicităţii franceze.

E de neînchipuit numărul de cetitori pe care l-au găsit la noi traducerile editate de Stock, N.R.F., Plon şi Grasset. A fost o vreme în care volumele din *Feux croises* (excelentă de altfel, prin alegerea textelor şi prezentarea lor critică) deveniseră tipul curent de carte franţuzească la noi.

Primele traduceri româneşti au fost făcute după versiunea franceză – metodă grosolană care continuă în parte şi azi! – dar succesul lor de tiraj a fost aşa de neaşteptat, încât cu vremea, industria traducerilor nemaigăsind suficient material pe „piaţa” franceză, s-a adresat direct ţării de origină şi – de bine de rău – a organizat o echipă de traducători din original.

Între timp acestui prestigiu literar anglo-saxon, „retransmis pe undă franceză” – ca să întrebuinţăm o expresie radiofonică – i s-a adăogat un real şi progresiv interes local pentru Anglia şi pentru cultura engleză.

Răspândirea pe care o capătă de câţiva ani la noi limba engleză, succesul cursurilor organizate de Societatea Anglo-Română, cursuri urmărite de un public pasionat şi sârguitor, mulţimea de şcoli particulare atât de mult frecventate, răsunetul pe care l-au avut manifestările culturale britanice –

conferinţe, concerte, reprezentaţii de teatru – toate acestea s-au resfrânt asupra literaturii engleze şi au contribuit la succesul cărţilor prezentate în traducere.

În sfârşit suntem obligaţi a constata că ultimii ani au fost ani de secetă pentru producţia literară originală. Cât de departe suntem de anii 1930-1934, când în fiecare săptămână înregistram apariţia altor romane româneşti, pe care publicul le primea cu simpatie şi curiozitate, lipsite poate de discernământ uneori, dar generoase şi stimulatoare totdeauna. Fără să încercăm a explica aici de ce, – căci a explica însemnează în acelaşi timp a stabili răspunderi, lucru care ar trebui făcut într-un articol anume – literatura noastră trece de câţiva ani printr-o incontestabilă criză de producţie[1]. Traducerile au luat în mod firesc locul cărţilor originale, aşa încât literatura engleză pe cale de a se impune pretutindeni a găsit la noi condiţiuni cu totul prielnice şi cerinţi de lectură pe care producţia noastră proprie nu le putea acoperi.

De obicei pătrunderea unei literaturi într-o ţară străină se face printr-un proces de selecţie, care este eminamente o funcţie de elită intelectuală.

---

[1] Trebuie să insistăm asupra termenului „criză de producţie". Cetitorul nu trebuie să vadă în constatarea noastră nici un fel de lamentaţie. Ceea ce s-a publicat în anii de prosperitate editorială a fost destul de inegal, destul de dezordonat şi destul de grăbit. Poate că un moment de oprire în loc era necesar. Să nu uităm că dacă producţia literară curentă a suferit o mare depresiune, în schimb anii din urmă au fost ani în care s-au întreprins, din iniţiativa Fundaţiei pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", mari lucrări de restaurare critică. Retipărirea lui Hasdeu, Creangă, Caragiale, Eminescu, Macedonski înseamnă pentru literatura noastră momente de conştiinţă şi de scrutare interioară, mai grave şi mai responsabile decât exuberanţa simpatică, dar neglijentă, cu care în „anii buni" se tipăreau zeci de romane noi.

Agenţii de legătură între două culturi nu pot fi decât scriitorii, criticii, artiştii, care au în comun preocupări de acelaşi ordin ce trec dincolo de hotarele lor respective.

Până a fi acceptată într-o ţară străină, şi a cuceri un public străin, o operă de artă trebuie să fie recunoscută în straturile de sus ale acestui public, acolo unde există o minte gânditoare, o sensibilitate vie, capabilă să aleagă adevăratele valori şi să le transmită mai departe.

Edgar Poe răzbate în conştiinţa literară franceză numai după ce a fost verificat de Baudelaire şi puţin mai târziu de Mallarmé.

A trebuit pasiunea acestor doi mari poeţi, luciditatea lor critică, arta lor recreatoare de traducători, pentru a face vie în Franţa o operă atât de stranie şi a o impune în cercurile largi ale cetitorilor de literatură.

Această filieră n-a încetat niciodată să funcţioneze în Franţa: aproape că nu e scriitor străin care să fi pătruns acolo, fără a purta un gir intelectual autorizat. Până şi popularitatea actuală a romanului englez este tot opera criticilor francezi, care au îndeplinit în această privinţă o funcţiune de explorare, de alegere, de triaj.

Samuel Butler de exemplu a descins nu numai în Franţa, dar în întreaga Europă cucerind locul eminent pe care îl ocupă azi, datorită exclusiv lui Valery Larbaud, care l-a tradus, l-a explicat, l-a răspândit, l-a impus. Tot Valery Larbaud a fost primul descoperitor francez al lui James Joyce.

Sunt cărţi care n-au existat multă vreme decât numai în fervoarea câtorva cetitori de elită – şi abia mai târziu, prin prestigiul acestora, au trecut mai departe. Multă vreme minunata Tess d'Urberville a lui Thomas Hardy a fost un secret al lui Gide, al lui Claudel, secret care prin ei a fost transmis mai departe lui Jacques Rivière, lui Alain-Fournier, pentru ca mai târziu să devină glorioasa carte pe care o cunoaştem azi. E emoţionant să urmăreşti această transmisiune de la generaţie la generaţie, această progresivă spargere de obstacole, de rezistenţe.

O carte nu poate fi aruncată orbeşte în climatul unei culturi străine, ruptă din mediul ei propriu şi părăsită apoi într-un mediu străin, pentru ca să se descurce în voia norocului,

Aţi băgat desigur de seamă că nu există autor străin, care să apară în traducere franceză, fără a fi prezentat în prefaţă de un critic francez?. S-a creat astfel aproape un gen special de portret critic şi fiecare prefaţă scrisă de René Lalou, de Benjamin Crémieux, de Edmond Jaloux, este un strălucit exemplar al acestui gen. Este un oficiu de informaţie şi de orientare, pe care penele cele mai prestigioase nu ezită să-l îndeplinească, spre îndoitul folos al celor două literaturi puse astfel în contact.

În România, literatura anglo-saxonă a sărit această etapă preliminară de selecţie. Ea nu este un teritoriu cucerit de critică, ci invadat de-a-dreptul de marele public cetitor. Pătrunderea s-a făcut de jos în sus, peste orice control, peste orice rezistenţă. Prin câteva accidente norocoase, editorii au băgat de seamă că romanele englezeşti în traducere au succes. În termeni clari vorbind, romanul acesta este o excelentă marfă editorială – şi nimic mai mult. A fost de aceea tratat şi exploatat ca o marfă, fără exigenţe artistice, fără obiective literare, fără scrupule critice.

E neîndoielnic că au fost publicate unele opere de primă valoare, dar nu pentru calitatea lor, ci cu totul la întâmplare, din simplu accident.

Valul acesta de traduceri serveşte desigur literatura engleză, dar cel puţin în aceeaşi măsură o trădează. O trădează nu numai în litera ei (căci traducerile prost făcute, de oameni fără calitate şi fără răspundere, care nu ştiu ca lumea nici englezeşte, nici româneşte, sunt în majoritatea lor monstruoase – lucru pe care merita să fie dovedit prin confruntare de texte într-un studiu special), dar o trădează mai ales în spiritul ei, căci o literatură nu poate fi prezentată prin cărţi răzleţe, luate la nimereală, ci numai într-un cadru organizat, în care să-şi păstreze legăturile interioare, ierarhia valorilor, semnificaţia manifestărilor individuale.

A traduce o carte de Galsworthy sau de Conrad nu însemnează nimic, dacă în acelaşi timp nu reuşim să-i dăm cetitorului întregul climat literar, din care această carte face parte, şi să-i indicăm locul său exact pe harta literaturii engleze.

Câţi din cetitorii cari privesc în vitrină aceste două cărţi, au cunoştinţă de înrudirea lor literară şi cunosc vechea frăţie de artă dintre Conrad şi Galsworthy? Aruncate în librăria românească, cele două opere îşi pierd identitatea şi devin două lucruri moarte, indiferente, fără trecut şi fără destin.

A traduce un autor nu însemnează a-l face neapărat prin aceasta cunoscut. Cazul lui D. H. Lawrence este în această privinţă convingător. Niciun alt autor contimporan nu a fost mai mult tradus la noi, dar în acelaşi timp niciunul nu a fost mai grav desfigurat. Şi astăzi se mai crede că Lawrence este un „pornograf” sau, cum scria cu indignare acum câţiva ani un tânăr literat, de altfel dintre cei talentaţi, nu „pare vertical”. O asemenea tristă eroare a fost posibilă numai pentru că opera lui Lawrence a fost atacată de traducători în punctele ei cele mai turburi, care ar fi cerut prealabile explicaţii critice. Dar o operă măreaţă ca *The plumed serpent*, carte fără exagerare epocală, a rămas până azi netradusă – şi tot netraduse au rămas toate articolele sale de critică, toate profesiunile sale de credinţă literară şi mai ales toată admirabila sa corespondenţă (despre care ne propunem să vă vorbim într-o zi), corespondenţă din care se desprinde o figură de artist grav, sobru, sincer, urmărit de un vis de mare libertate spirituală.

Totul ar trebui refăcut, restaurat, reluat de la început, pentru ca într-adevăr contactul publicului cetitor de la noi cu literatura anglo-saxonă să devină un fapt de cultură, nu un semn de desorientare.

FIICA LUI IORIO

Ar trebui să repetăm despre *Fiica lui Iorio,* admirabila operă a lui D'Annunzio, jucată la Teatrul Naţional la sfârşitul lunii aprilie, aproape aceleaşi lucruri pe care le-am spus în cronica precedentă despre *L'annonce faite à Marie.*

Ca şi Paul Claudel, poetul italian scrie un teatru cu totul depărtat de comedia burgheză contimporană. Nici problemele sale, nici tehnica sa, nici limba pe care o scrie nu sunt pe măsura teatrului de azi.

Fiica lui Iorio este o dramă ţărănească, făcută pe câteva motive folclorice, pe care un mare suflu poetic le amplifică până la grandoare tragică. Lucrurile simple – pâinea, anotimpurile, recolta, pământul – capătă în această operă o putere nouă, care le repune în centrul vieţii.

Este o operă ingenuă şi solemnă – ingenuă prin frăgezimea momentelor ei de lumină (ca în începutul actului întâi, plin de atâta soare), solemnă prin gravitatea simbolică, aproape rituală, a anumitor gesturi zilnice, care îşi regăsesc întreaga lor frumuseţe pierdută.

Se înţelege că publicul primeşte cu greu o asemenea operă neamuzantă, chiar dacă realizarea ei scenică reuşeşte să exprime viu şi dramatic frumuseţile textului. Numai o lungă educaţie artistică şi o serioasă pregătire de cultură ar putea să ne dea un public pentru un repertoriu Claudel – D'Annunzio. Publicul grăbit de azi, obişnuit cu un teatru comod, rapid, vioi şi amuzant nu numai că nu poate înţelege un asemenea repertoriu, dar nici măcar nu-l poate suporta. Este la mijloc o chestiune de rezistenţă fizică, înainte de a fi o problemă de aptitudine intelectuală.

Spectacolul de la Naţional a fost remarcabil, mai ales prin regia d-lui Fernando de Cruciatti, care a imprimat întregului ansamblu un ritm dramatic robust, în stare să susţină, pe toată întinderea ei, o operă oarecum greoaie şi poate – din cauza traducerii – lipsită de strălucire. Este de altfel una din cele mai frumoase traduceri pe Bibie – semnată de profesorul şi scriitorul Alexandru Marcu – dar în orice traducere fastuosul D'Annunzino pierde fără îndoială din splendoarea lui originală.

Dintr-un ansamblu foarte precis regizat (mişcările de grup au fost deosebit de interesante), trebuie să reţinem în primul rând numele d-nei Aglae Enescu, tânără actriţă care adaugă la o mare frumuseţe scenică unele calităţi de expresie, de atitudine şi de sinceritate ce indică o veritabilă actriţă de tragedie, lucru atât de rar!

Jocul d-lui Brancomir ni s-a părut totdeauna puţin exterior, dar rolul d-sale a fost de astă dată prea dificil, pentru ca să nu observăm că simplul fapt de a-l fi dus până la capăt şi de a-l fi menţinut tot timpul la o anumită intensitate, constituie o izbândă actoricească.

D-na Sorana Ţopa a jucat cu devotament un rol în care a crezut. I se întâmplă foarte rar acest lucru, căci s-a obişnuit să primească resemnată roluri de tot felul, cu mult sub resursele sale.

MOŞTENITORUL

La Studioul Teatrului Naţional s-a jucat, nu în cele mai bune condiţii, o piesă de d. Anton Bibescu, prost tradusă şi greşit distribuită. Publicul a primit astfel cu răceală, iar cronicarii cu ostilitate, o operă care merita o soartă mai bună şi care într-adevăr a şi avut-o pe scenele din străinătate, unde a fost jucată, înainte de a se întâlni cu severitatea bucureşteană.

Moştenitorul este o comedie a avariţiei şi a bătrâneţii. Ar trebui să i se recunoască d-lui Bibescu cel puţin curajul de a pune în teatru anumite probleme de psihologie şi de morală pe care teatrul nu şi le mai pune de multă vreme. Din comoditate, din lene şi, poate de asemeni, din convingerea că ar fi inutil, de vreme ce publicul nu cere mai mult, autorii de teatru îşi restrâng câmipul lor de vedere la câteva situaţii tipice, mereu reluate după aceeaşi formulă, cu aceleaşi procedee.

Piesa d-lui Bibescu este o comedie „neplăcută" – cum ar zice Shaw – care vorbeşte fără iluzii, dar şi fără amărăciune, despre iubire, despre bani, despre bătrâneţe, o comedie în care nu e loc pentru niciun fel de sentimentalism şi în care li se spune lucrurilor pe nume, poate nu cu cinism, dar în orice caz cu anumită libertate.

Nu cunosc multe piese construite pe o situaţie atât de riscată ca cea din *Moştenitorul.* Poate că acest singur lucru este prin el însuşi o calitate, căci teatrul este o artă în care nimeni nu vrea să rişte şi în care toată lumea, de la autor la director, actor şi regizor, îşi dă silinţa să prevadă şi să prevină. A fi „om teatru" nici nu înseamnează altceva decât de a prevedea reacţiunile publicului şi de a evita orice l-ar putea irita.

D. Bibescu scrie teatru fără a-şi lua totuşi, cum se spune, „toate măsurile". Jocul său e deschis, liber, riscat şi plin de neprevedere. Când un autor este atât de puţin prudent, el poate merge nesfârşit mai departe, decât i-ar permite regulile obişnuite ale teatrului.

Sunt în *Moştenitorul* elemente pentru o mare comedie de caracter – nu toate realizate deplin, dar incontestabil prezente. Figura bătrânului Sark ar putea fi o apariţie excepţională în teatrul de azi şi e păcat, e foarte păcat că d. Grigoriu, interpretul merituos, dar prea tânăr, al rolului, nu i-a putut da destulă autoritate, pentru ca să fixeze în jurul său întreaga comedie, care – din cauza acestei lipse de greutate în centrul ei – s-a destrămat în incidente, lăsînd descoperite defectele de construcţie ale piesei.

D-na Lily Carandino nu a găsit de aceea în faţa d-sale rezistenţa care i-ar fi permis să dea mai mult contur unui rol nedecis şi care de altfel nici nu intra cu totul în posibilităţile sale. Am impresia că trebuia pentru acest rol anumită bruscheţe sportivă, anumită sinceritate răspicată şi că, dimpotrivă, d-na Carandino l-a jucat mai mult elegiac.

D. Petre Nove este un actor care se pierde în monotonie, lăsându-ne totuşi impresia că s-ar putea salva printr-un efort de energie, de iniţiativă.

MARIA BASCHKIRTSCHEFF. CURIERUL DE LYON

Maria Baschkirtscheff la Teatrul Naţional şi *Curierul de Lyon* la Studio au dat d-lui Camil Petrescu posibilitatea să verifice, pe de o parte o serie de tinere elemente şi să realizeze, pe de altă parte, cu acest material actoricesc nou, mai ascultător şi mai sensibil decât o trupă de vedete, anumite indicaţii de regie. Experienţa a fost deosebit de interesantă, chiar dacă ea nu a făcut decât să schiţeze deocamdată posibilităţile unei viitoare acţiuni, reluată pe un sector mai întins şi dispunând de mai mult timp.

Ne pare rău că n-am putut urmări toate „dublurile” rolurilor principale din cele două spectacole experimentale, căci numai aşa am fi putut trage toate concluziile experienţei, dar e de-ajuns să ne referim la echipa de tineri actori care au jucat în premieră, pentru ca să înţelegem ce vie mişcare de curiozitate, de simpatie, de speranţă, de îndrăzneală trebuie să fi provocat în lumea actoricească tânără aceste încercări al căror obiectiv era să stimuleze, să aleagă şi să îndrume.

Am avut surpriza de a vedea în *Maria Baschkirtcheff* pe d-na Didi Teodorescu rupând cu un întreg trecut de roluri obscure, mediocru jucate şi găsind în acest prim mare rol unele momente de sensibilitate ascuţită, crispată, care anulau într-o singură seară de spectacol câţiva ani inutili. Desigur interpreta a fost pe alocuri copleşită de greutatea materială a rolului său, dar importante nu sunt ezitările sale, pe care le cunoaştem şi care pot fi îndepărtate, ci accentele juste, nuanţate, pe care nu i le bănuisem până acum.

Am reţinut de asemeni numele d-rei Mimy Bottea care aduce pe scenă o mare simplicitate de gesturi în fericit contrast cu tinereţea sa.

Aproape toate celelalte roluri au fost jucate de tinerii actori necunoscuţi, fără stângăcie, dar şi fără marcate calităţi personale.

Grupul de actori utilizaţi la Studio a fost mai bogat în elemente de valoare. Este sigur că cel puţin d. Toma Dimitriu şi d. T. Păunescu pot fi reţinuţi cu încredere din această lungă listă de concurenţi, în care totuşi – în roluri episodice, în mici schiţe de o singură scenă, ba chiar de o singură replică au fost câţiva, destul de numeroşi, care ne-au surprins prin justeţe, prin siguranţă, prin simplicitate.

Ce ni s-a părut însă cu totul remarcabil au fost nu reuşitele individuale, ci tonul general în care s-a jucat întregul spectacol. Din vechea melodramă franceză, Studioul a reuşit să ne dea un spectacol de dramă, menţinut tot timpul la un nivel de expresie veridică, fără excese de voce, fără abuzuri de atitudine, fără efecte de regie.

Recurgând la o melodramă, d. Camil Petrescu a dat experienţei sale dificultăţi maxime, poate tocmai pentru a dovedi că nimic nu e nerezolvabil pentru cine porneşte la drum cu o clară concepţie de artă.

EMIL GÂRLEANU

Après les vingt-cinq années qui se sont écoulées depuis la mort d'Emil Gârleanu, le souvenir de cet écrivain délicat et sensible reste toujours vivant dans la conscience littéraire de notre temps.

Sans doute l'œuvre de Gârleanu a été de beaucoup dépassée par l'évolution ultérieure de nos lettres. Elle „date" visiblement: elle appartient à un temps qui ne connaissait pas encore et ne laissait

même pas prévoir le développement du roman et qui trouvait, dans la petite nouvelle, dans la petite esquisse, le genre littéraire courant.

Toute l'œuvre de Gârleanu est faite de ces petites nouvelles et esquisses dont la lecture nous laisse une impression d'inconsistance, sans pourtant cacher les qualités de l'écrivain. La simplicité de son style, la délicatesse de ses observations, la justesse de ton que sa prose garde toujours n'ont rien perdu de leur valeur, qui est modeste, mais qui est certaine. Son œuvre manque de densité, mais elle manque aussi de lourdeur. Rien n'y est puissant, mais rien n'y est non plus grossier.

On peut encore lire Gârleanu – et il est juste de le faire maintenant, à l'occasion de ce quart de siècle qui nous sépare de lui –, on peut le lire, non seulement pour accomplir un devoir de piété, mais pour se rendre compte combien son modeste message littéraire a réussi de conserver sa fraîcheur, son ingénuité, sa grâce.

Gârleanu aimait les bêtes et les fleurs, il comprenait leur langage, il savait les faire parler – et tout cela sans mièvrerie, sans aucun faux sentimentalisme, avec une simplicité touchante. Ses livres restent toujours une excellente lecture pour la jeunesse et je suis d'ailleurs convaincu que même un lecteur habitué à des lectures plus graves trouverait dans les pages de Gârleanu un sentiment de repos.

Ce qui assure à cet écrivain un souvenir durable c'est le fait d'avoir fondé la Société des Écrivains Roumains et d'avoir ainsi laissé à ses camarades un héritage inestimable. Gârleanu a eu le

respect de son métier et la compréhension de tous les problèmes que le travail littéraire pose sur le plan de la vie sociale. Il ne se doutait peut-être pas de l'avenir éclatant qui attendait la jeune Société des Écrivains, il ne savait certainement pas quel long combat elle devait plus tard mener afin de conquérir un état juridique pour la profession littéraire, mais son nom est à jamais attaché aux destinées de cette Société, à ses combats et à ses victoires.

Les écrivains, ceux qui ont connu Emil Gârleanu et ceux qui sont trop jeunes pour l'avoir connu, le savent fort bien et ils vouent à ce nom un souvenir affectueux.

EMINESCU, CRONICAR DRAMATIC

O activitate propriu-zisă de cronicar dramatic Mihail Eminescu n-a avut decât în decursul anilor 1876 şi 1877, la *Curierul de Iaşi*, unde – după cum se ştie – redacta partea neoficială a gazetei.

Dacă cronicilor publicate acolo, le adăugăm studiul apărut în ianuarie 1870, în „Familia", sub titlul *Repertoriul nostru teatral* precum şi articolul manuscris despre o piesă a lui Antonin Roques (*Moartea lui Constantin Brâncoveanu*), tipărit pentru prima oară de Ion Scurtu în ediţia de la 1905 a *Scrierilor politice şi literare* (excelentă ediţie pe care încercări recente sunt departe de a o fi egalat) – avem reunite la un loc toate tentele, ce constitue activitatea de cronicar dramatic a poetului.

Nici prin numărul lor redus, nici prin obiectivul lor critic şi, poate, nici totdeauna prin calitatea scrisului (care nu are încă incisivitatea de mai târziu a articolelor politice de la „Timpul”), aceste texte nu prezintă prin ele însele, în opera lui Mihail Eminescu, un interes literar propriu, ci mai mult o valoare de document. Dublu document – de o parte pentru cunoaşterea teatrului românesc din acele timpuri, al cărui martor pasionat era redactorul „Curierului de Iaşi”, şi de altă parte pentru afirmarea patimei de teatru, care n-a încetat niciodată să-l urmărească pe Eminescu şi în zbuciumata lui viaţă şi în aprinsele lui proiecte literare.

Este de scris o întreagă monografie despre Eminescu şi teatrul. Se ştie desigur ce loc a ocupat în existenţa şi în inima lui teatrul, ce halucinant miraj a însemnat pentru el încă din adolescenţă scena, către care îl îndemna o imaginaţie aprinsă şi un spirit nemăsurat de aventură. Se ştie de asemeni ce visuri de teatru străbat întreaga lui muncă literară, pe care nu i-a fost iertat să o ducă la împlinire. Totuşi, deşi în această materie izvoarele nu lipsesc, avem impresia că ele nu au fost suficient întrebuinţate şi că întreg materialul documentar privitor la această problemă are până astăzi ceva răzleţ şi încă neorganizat, ca şi cum ar aştepta să fie abia de aici încolo pus în valoare.

Ce generos subiect nu numai de erudiţie şi istorie literară, dar de critică literară, ar avea cineva, care şi-ar propune să arate locul exact pe care l-a avut teatrul în destinul de om şi de scriitor al lui Mihail Eminescu: avem impresia că acest loc este central şi că el merită a fi studiat altfel decât cu titlul de curiozitate literară.

Tânărul de 26 de ani, care în „Curierul de Iaşi” scria dări de seamă despre naivele reprezentaţii ale trupei conduse de d-nii N. Luchian, C. Bălănescu şi M. Galino”[1], avea el însuşi în urma lui câţiva ani zbuciumaţi de teatru, trăise el însuşi în această lume de cabotini, pe care o cunoştea nu din stal, ca un spectator sau ca un critic, ci din culise, din acea intimitate mizerabilă şi fastuoasă a culiselor, prin care ani de zile rătăcise fascinat şi nefericit. Era acelaşi tânăr care cu 12 ani înainte – dacă acest lucru puţin legendar, pe care nici un document scris nu-l confirmă în mod absolut, dar pe care istoriografia eminisciană îl acceptă, e adevărat – fugea de la Cernăuţi, de la şcoală, ameţit de reprezentaţiile trupei Fani Tardini, pentru ca să rătăcească prin Ardeal, figurant, sufleur sau pur şi simplu vagabond, într-un turneu triumfal, o dată cu trupa marii actriţe [2].

---

[1] Vezi Teodor T. Burada. *Istoria Teatrului în Moldova*, vol.II, Iaşi, Tipografia H.Goldner, 1922.

[2] „În anul 1864 venise Fani Tardini cu trupa sa la Cernăuţi şi dăduse primele represintaţiuni naţionale la noi în ţară. Însufleţirea ce au produs-o aceste represintaţiuni asupra publicului român a fost nedescriptibilă...
Asupra tinerimii înrâurirea a fost şi mai puternică, cu deosebire asupra celei de la gimnaziu conduse de mine şi căriia îi procuram gratis intrare la represintaţiunile teatrale. M. Eminescu, spirit deştept şi inimă uşor impresionabilă, n-a rămas scutit de efectele represintaţiunilor; asupra lui au făcut o înrâurire chiar mai mare: în trupa teatrală, în viaţa ei uşoară şi plăcută vedea Eminescu elementul său cel mai convenabil de viaţă; nu voia să se despartă de ea. Teatrul l-au abătut de la studiile sale gimnasiale, voia şi el să fie şi actor şi autor dramatic. Şi aşa a părăsit gimnasiul.

Era acelaşi tânăr care la 16 ani compunea un poem de dragoste pentru o artistă, iubită cu disperare juvenilă.

Tu cântare întrupată!
De-al aplauzelor fior,
Apărând divinizată,
Răpişi sufletu-mi în dor.

Era acelaşi tânăr, despre care „un autor, vara director în provincie”[1] îi povestise lui Caragiale că-l găsise în grajdul unui „otel din Giurgiu, culcat în fân şi citind în gura mare pe Schiller”, de unde îl angajase „sufler cu şapte galbeni pe lună”.

Era acelaşi tânăr care la 19 Septemvrie 1868 semna un contract de angajament ca, sufleur la Teatrul Naţional din Bucureşti, retribuit cu un salariu de 450 lei vechi lunar.

„Se angajează ca sofleru II-a şi copistu alu Teatrului Naţional şi se obligă a sufla şi copia, precum şi a veni regulat la repetiţii şi reprezentaţii”.

Era acelaşi tânăr care urmărea la Viena cu aviditate reprezentaţiile de la Burgtheater[2] şi mai târziu, fără nici o îndoială, spectacolele de la Berlin.

Era, în sfârşit, acelaşi tânăr, care ducea cu sine, de la primele lui începuturi literare, nebuloase

---

„...teatrul aprinsese creierii şi la alţi tineri mai puţin impresionabili decât Eminescu şi-i făcuse a urmări câtva timp trupa, Fani Tardini”.

Scrisoarea d-rului I. Sbiera către Titu Maiorescu, publicată de d. I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, vol. III, p. 116-117.

[1] D. G. Călinescu crede că e vorba de Pascali şi presupune că acesta deţinea faptul de la Iorgu Caragiale.

[2] „ Subsemnatul nu are înaintea ochilor săi, decât teatrul de curte al Vienei...”, scrie el în „ Familia” la 1870.

proiecte de teatru, mari plăsmuiri dramatice, subiecte complicate de tragedii, scenarii minuţioase şi incomplete, fragmente de piese, menite să nu fie duse niciodată până la capăt – o întreagă lume interioară fantastică, în care se zbătea o vastă ambiţie creatoare şi puteri de expresie încă neclarificate.

Cronicarul dramatic al „Curierului de Iaşi" era departe de a fi în această meserie un diletant, un amator sau un critic din întâmplare. El vorbea cu pasiune despre lucruri care îi erau scumpe, pe care le cunoştea în intimitatea lor şi de a căror obsesie nu se va libera niciodată. Ca şi pentru actorii din acea generaţie eroică de cabotini, pentru tânărul cronicar de la 1876 teatrul era un viciu. Poate că singurele lucruri pe care Mihail Eminescu le-a scris cu plăcere în acea „foaie a publicaţiunilor oficiale din Resortul Curţii Apelative din Iassi" (cum se mai numea în subtitlu „Curierul"), au fost cronicile şi notiţele de teatru. Este în orice caz sigur că aceste cronici nu au fost scrise din simplă obligaţie redacţională, pentru a umple coloanele gazetei, pentru care Eminescu scria cele mai felurite lucruri, de la prima la ultima rubrică, de la informaţiile locale până la articolele de politică externă.

Există un indiciu care ne îndreptăţeşte să credem că înainte chiar de a intra în redacţia „Curierului", Eminescu a ţinut să scrie cronici de teatru, nu numai nefiind obligat să le scrie, dar neavând poate nici măcar unde să le publice. Acest indiciu ni-l serveşte cronica făcută după premiera piesei lui Antonin Roques, *Moartea lui Constantin Brâncoveanu*, cronică rămasă în manuscris şi descifrată pentru prima oară de Scurtu, care greşeşte însă datând-o din 1875-77 (când Eminescu ar fi putut s-o publice în „Curierul de Iaşi"). În realitate, premiera piesei lui Roques a avut loc la 31 Octomvrie 1874[1] şi nu s-a mai jucat niciodată în anii următori. Prin urmare şi cronica lui Eminescu trebuie să fi fost scrisă în acelaşi timp, poate din simpla plăcere a omului de teatru de a-şi exprima o judecată critică şi în orice caz nu cu intenţia de a fi publicată în „Curierul de Iaşi", care pe vremea aceea avea alt cronicar dramatic. Nu ştim cine anume era acest cronicar, dar e interesant de observat că el este în completă deosebire de vederi cu Eminescu asupra spectacolului. Într-adevăr, în timp ce poetul scrie cu acest prilej una din cele mai violente cronici ale sale, criticul neidentificat al „Curierului" este plin de elogii pentru autor şi interpreţi.

„În această piesă jocul actorilor a fost bun, cu deosebire artistul Galino a dovedit şi de astă dată că-şi dă toată silinţa ca să satisfacă publicul. D-sa a jucat rolul principal cu mult foc"[2].

Alăturaţi acest elogiu cuvintelor severe din cronica manuscrisă a poetului:

„Subt masca lui Constantin Brâncoveanu a fost torturată persoana d-lui Galino. Tortura a fost foarte...[3] şi minuţios aplicată, dar totuşi n-a fost în stare de a-l desvăţa pe d-nialui de accentul franţuzesc...

---

[1] V. Teodor T. Burada, *op. cit.,* p. 356.

[2] „Curierul de Iaşi" Nr. 115 din Oct. 1874, citat de Burada, *op. cit.*, p. 356.

[3] Cuvânt indescifrabil (Nota lui I. Scurtu).

Cel mai însemnat defect al d-lui în cestiune este acela că joacă pe scena română şi că este... un pericol mare. după cum vom vede mai târziu...

Subt un regizor bun, d-nialui ar fi un actor bun – dar astfel lăsat în voia manierelor sale cam ciudate şi cu deosebire stricătoare de limbă este mai mult o dovadă, cât de râu poate deveni un actor, decât ceva pozitiv"[1].

Este exclus ca Eminescu să fi destinat acest manuscris „Curierului" – şi prin faptul că el încă nu scria acolo şi prin acela că era într-o atât de hotărâtă contrazicere cu punctul de vedere al redacţiei. Numai o mare pasiune de teatru, o dezinteresată pasiune de teatru îl putea face să scrie o cronică atât de lungă şi de minuţioasă, care nici măcar nu avea să fie tipărită.

Este în această pasiune a lui Eminescu pentru teatru ceva care depăşeşte, cel puţin în această materie, orice alt criteriu. Cât trebuie să fi iubit el teatrul, pentru ca în seara de „Joi 19 August 1876" să se fi dus „într-o grădină pe uliţa mare", unde o biată trupă de actori evrei, veniţi din Rusia, juca într-o limbă neînţeleasă un repertoriu nenorocit de farse şi de drame cu cântece, ce infinit respect trebuie să fi avut pentru munca actorului şi ce nestinsă curiozitate pentru lumina scenei, a oricărei scene, pentru ca el, redactorul antisemit al „Curierului de Iaşi”, să scrie călduroasa cronică din numărul următor al gazetei!

---

[1] M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare,* Ediţie critică cu o introducere de Ion Scurtu. Minerva, 1905, Bucureşti, p. 334-335. Atacul împotriva actorului Galino este reluat mai jos, când Eminescu lăudând pe un tânăr actor „ prea puţin observat, cum se întâmplă în genere la noi, unde răul se laudă cu atâta generozitate, pe când binele rămâne nebăgat în seamă" îl sfătueşte „ să aibă grije de talentul său, să se ferească de maniere căutate, să fugă cât se poate mai mult de d. Galino şi de ceilalţi."

„Într-o grădină pe uliţa mare s-a deschis un mic teatru de vară, în care se joacă în limba evreească (germană stricată). Trupa venită din Rusia şi compusă din vreo 16 inşi (toţi bărbaţi) are un repertoriu caracteristic, care atinge numai viaţa casnică şi religioasă a Evreilor... „Despre piese avem puţin de zis –ele nu presintă vreun mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost escelent. Astfel în piesa a doua actorul ce jucă pe hasid, a reprezentat atât de fidel pe evreu... încât trebuie să-i recunoaştem mult talent.

În piesa a 3-a ginerele a fost jucat de un alt actor, pe care-l credem cel mai talentat din trupa toată...

Acest rol a fost jucat în mod foarte caracteristic...”.

Este poate în această surprinzătoare cronică ceva mai mult decât un act de dreptate: este solidaritatea omului de teatru cu viaţa de zbucium a scenei, cu munca naivă, necăjită şi totuşi inspirată a unor actori, de care totul îl desparte, absolut totul, dar de care îl apropie respectul meseriei făcută cu bună credinţă şi pasiunea comună pentru misterul etern al teatrului.

În cele mai severe cronici ale sale, acest sentiment de solidaritate cu scena şi cu actorii dă judecăţii sale aspre un accent de convingere şi de participare personală. Niciodată Eminescu nu are în critica sa teatrală acea oboseală de spectator blazat, caracteristică de obicei cronicarilor dramatici, pentru care oboseala este aproape un stil. El nu judecă „din fotoliu” (bietele fotolii de teatru de la 1876!), cu detaşare sau cu indiferenţă. Se simte în scrisul acesta că e al unui om, care a trăit şi el în lumea de splendori ieftine şi de emoţii intense a culiselor, şi că scrisul său fie şi în accentele lui cele mai îndârjite, este un act de iubire pentru această lume. El e mai mult pe scenă decât în sală şi mai mult de partea actorilor, decât de partea publicului.

„... s-o spunem verde că teatrul, chiar aşa cum este, e prea bun pentru publicul nostru. Căci într-adevăr un public, care strâmbă din nas, îndată ce vede repetându-se de două ori sau trei ori o piesă bună, şi aşteaptă cu nerăbdare tot piese nouă, crezând pe actori cai de poştă, un public ce aplaudează piesele rele şi primeşte cu multă răceală pe cele bune, care prin eventuala sa nepăsare sileşte pe Direcţie să deie trei piese nouă pe săptămână, un asemenea public pierde dreptul de a avea un teatru bun şi ne mirăm cum de actorii, demoralizaţi prin asemenea muncă de salahor, unde orice idee de artă dramatică e subordonată trecătoarei petreceri, îşi mai dau atâta silinţă, deşi ştiu încalte rolurile”.

Sunt probabil în această pagină de amărăciune toate amintirile de teatru ale tânărului Mihail Eminescu, pribegia fostului pensionar al trupelor Tardini, Caragiali şi Pascali, în lungi turnee aventuroase, munca lui obscură de sufleur, de copist, de traducător, de figurant, întreaga lui tinereţe exaltată petrecută într-o lume înfrigurată de cabotini glorioşi şi mizerabili, cu care a împărţit teroarea în faţa marelui duşman: publicul – teroare pe care o răzbună acum pana lui indignată.

Când unsprezece ani mai târziu, în 1887, o trupă de turneu – trupa aceleiaşi Fani Tardini din adolescenţă – dă la Botoşani o reprezentaţie în beneficiul poetului bolnav[1], poate că acest gest se adresa mai puţin marelui scriitor, cât fostului camarad. Actorii recunoşteau în Mihail Eminescu un om de al lor. Poate că pentru ei poetul era, mai mult decât orice, un actor învins de viaţă.

Ceea ce rezistă şi astăzi în cronicile de teatru ale lui Eminescu sunt observaţiile despre jocul actorilor. Ele arată o judecată sigură, un gust artistic care nu greşeşte şi o cunoaştere aproape tehnică a meseriei.

Mai puţin interesantă este critica sa, atunci când se referă nu la actori, ci la repertoriu şi la valoarea lui literară.

Ce îi putea oferi ca repertoriu teatrul din Iaşi unui spectator ca Eminescu, la 1876, era atât de inferior, încât însăşi posibilitatea unei gândiri critice serioase era înlăturată, ca lipsită de obiect.

Excelenta *Istorie a Teatrului din Moldova* de Teodor Burada, plină de un material documentar atât de util, ne ajută să avem o imagine exactă a celor trei stagiuni de teatru, pe care Eminescu le-a urmărit în această perioadă, întâi ca spectator şi pe urmă în calitate de cronicar.

Piesele de rezistenţă ale repertoriului erau de genul „mare spectacol”: *Goana după clironomie*, comedie bufă în 4 acte cu jocuri umoristice şi focuri de artificii; *Voalul de dantelă* sau *Victima nenorocirei*, dramă în 5 acte şi 8 tablouri; *Năbădăile dramatice*, farsă cu cântec în 4 acte; *Doi amploiaţi într-o pereche de ciubote*; *Reţeta pentru soacre*; *Furia amorului*; *Femeia care muşcă*, etc. etc.

---

[1] „646 lei... ca produs al reprezentaţiunii de Marţi 15 Decemvrie, dată de trupa dramatică a d-nei Fani Vlădicesşu pentru folosul meu”.

Cum necesităţile de repertoriu erau nesfârşite („trei piese nouă pe săptămână”, spune Eminescu exagerând desigur), se întâmpla ca în această ploaie de farse şi melodrame stupide să se rătăcească şi o operă de valoare, dar în aşa hal desfigurată prin traducere şi localizare, încât îşi pierdea orice semnificaţie. E greu de spus prin ce miracol *Revizorul* lui Gogol ajunge să se reprezinte la Iaşi („împreună cu *Pantalonul roşu*, farsă îndestul de veselă”, adaugă cronicarul), dar din relatarea lui Eminescu ne dăm seama ce trebuie să fi devenit autorul rus în versiunea ieşeană[1].

În asemenea condiţii, nu e de mirare că, cel puţin prin comparaţie, cronicarul „Curierului de Iaşi” e silit să aprobe alegerea unei comedii de Dumanoir şi Bieville sau să vadă într-o piesă de Eugène Scribe „o demnă încheiere a stagiunii”[2]

---

[1] „...de aceia va fi uşor de a vede că localizarea piesii de către advocatul din Bucureşti d. P. Grădişteanu, făcută după o traducere, căci numitul domn nu ştie ruseşte, nu va ave o valoare tocmai însemnată”.

Tot din cronica lui Eminescu aflăm noile nume, pe care le poartă la Iaşi eroii lui Gogol: Mache Morcoveanu, Sache Sorcoveanu, Zorchidescu, Tercilian.

[2] *Moartea lui Petru cel Mare*, dramă în 5 acte de Eugène Scribe... formează o demnă încheiere a stagiunii. De câte ori vedem câteo piesă grea, reprezentată cu atâta cuviinţă, precum cea de Joi, ne vine din nou în minte întrebarea repertoriului, pe care am ridicat-o

Ar fi excesiv să privim aceste judecăţi critice altfel decât în lumina mediului rudimentar de teatru, la care se refereau. Şi prin sensibilitatea sa artistică şi prin marile ambiţii dramatice, pe care le ascundea, Mihail Eminescu era nesfârşit mai sus de teatrul timpului său. Conştiinţa aceasta o avea desigur încă din 1870, când publicase în „Familia" atât de severul său studiu despre *Repertoriul nostru teatral*, în care îşi propunea să facă „o socoteală conştiincioasă a averii noastre proprii dramatice".

Sunt în acest articol scris la 20 de ani, o sumă de naivităţi (Bolintineanu e aici „poetul cel mare şi iubit", „compunătorul plin de geniu şi de inimă", iar o piesă a lui Depărăţeanu este „o genială aruncătură pe hârtie"), dar de mirare nu sunt naivităţile tânărului autor, ci curajul lui de a ataca violent întreaga literatură dramatică originală din acel timp, de la Alecsandri, pe care îl critică respectuos dar ferm, până la Bolintineanu şi Pantazi Ghica, pe care îi denunţă cu vehemenţă, ca să nu mai vorbim de atâtea alte victime mai obscure ale condeiului său de polemist[1].

---

de atâtea ori în coloanele acestei foi. Teatrului românesc îi trebue un capital de piese bune, actorilor un capital de roluri potrivite cu talentul şi fizicul lor. Din mijlocul nestatorniciei gustului public şi al serilor sacrificate petrecerii uşoare şi casei, trebue să se ridice partea statornică a instituţiunii".

[1] „Comediile fără de spirit şi mai cu seamă fără de legătură ale d-lui Pantazi Ghica...".

«încercările dramatice mizerabile şi seci ale d-lui A. Lăzărescu... care dacă a scăpat de flagelul criticii a fost numai din cauza obscurităţii... – obscuritate care l-ar fi cruţat şi de şirurile acestea, dacă n'aş fi cetit cum câ a avut cutezarea de a pune în repetiţiune unul din mizerabilele sale producte...».

Eminescu cunoştea întreaga literatură dramatică a timpului său (Scribe, Sardou ba chiar Bjørnson sunt pentru el în articolul din 1870 nume familiare), iar pe clasici îi citise în cele două biblioteci germane, pe care le recomandă lectorilor săi şi în care probabil îl citise şi pe Shakespeare.

Dacă prin consideraţiile lui teoretice, articolul din „Familia" trădează marea tinereţe a scriitorului, prin referinţele lui de lectură acest articol constituie un preţios document. El ne ajută să înţelegem de la ce disproporţionate înălţimi putea privi mai târziu cronicarul Mihail Eminescu bietele spectacole de la Iaşi şi ce mari exemple îl inspirau în propriile lui vise de teatru. Oricât e de inegal acest articol de tinereţe, el cuprinde câteva pasaje strălucite, dintre care cel privitor la Shakespeare – „geniala acvilă a Nordului" – este cu adevărat remarcabil[1].

Nu aceeaşi înţelegere va arăta Eminescu mai târziu, în cronicile de la Iaşi, pentru clasicii francezi, dintre care singur Molière are adeziunea sa.

„De aceea farsele lui Moliere sunt clasice, pe când dramele lui Racine şi Corneille şi cum se mai numesc aceşti iluştri mergători pe catalici, nu sunt de

---

„... dramele d-lui Bolintineanu nu au nici un fond de viaţă, ba încă adesea respiră un fel de imoralitate crasă şi greţoasă".

[1] „Într-adevăr când iei în mână opurile sale, care se par aşa de rupte, aşa de fără legătură în sine, ţi se pare că nu e nimica mai uşor, decât a scrie ca el, ba poate a-l şi întrece chiar prin regularitate. Insă poate că n'a existat autor tragic, care să fi domnit cu mai multă siguritate asupra materiei sale, care să fi ţesut cu mai multă conştiinţă toate firele operii sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută şi unui ochiu mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism şi de profunditate care domneşte în toate creaţiunile acestui geniu puternic."

fel clasice, ci nişte imitaţii slabe şi greşite ale tragediei antice”.

Astfel de naivităţi critice, pe care le agravează tonul lor peremptoriu, nu ne împiedică totuşi să găsim în cronicile lui Eminescu un instinct de teatru rămas încă viu în aceste texte vechi.

Tot ce spune Eminescu despre regie şi actori este de o preciziune care depăşeşte cazul individual judecat. Un actor din zilele noastre ar putea citi cu mare folos observaţiile cronicarului de la 1876, care nu şi-au pierdut nici până azi justeţea.

Ele nu au nimic vag sau nedefinit. Eminescu nu recurge niciodată la acele formule neschimbate de amabilităţi sau de critică, ce pot înlocui o judecată proprie: „a fost bine”, „a fost în notă”, „a jucat cu talentul cunoscut”, etc., etc.

Critica lui în această privinţă este exactă şi nuanţat analitică. Uneori un simplu amănunt observat ajunge să caracterizeze o întreagă manieră de joc.

Se desprinde din cronicile lui un ton de autoritate, pe care îl îndreptăţea cunoaşterea perfectă a teatrului. Trăise ani de zile laolaltă cu actorii, pribegise cu ei în turnee, lucrase cu ei în repetiţii, îi văzuse pe cei mai de seamă defilând prin faţa cuştii lui de sufler, cunoscuse astfel toate secretele intime ale scenei şi era indicat ca nimeni altul să distingă falsele procedee actoriceşti de adevărata expresie teatrală.

Eminescu denunţă cu severitate orice cabotinaj. Vocea umflată, gesturile mari îl supără şi primul lucru pe care îl cere actorilor este „măsura cuviincioasă în vorbă şi gest”, „buna măsură” sau, cum spunea la rândul său Caragiale, „bunul cumpăt”.

Tonul declamator, deprinderea „de a cânta ultima silabă” („Ei bine Domnuleee!”, „Dumnezeul meeeu!”) îl indignează.

„Venim acum la jocul actorilor. îmbrăcămintea îngrijită, un joc de scenă corect, o grimare destul de caracteristică, sunt lucruri ce le-am lăudat în totdeauna la actorii noştri, cărora nu le-am disputat niciodată talentul. Dar ceea ce constatăm cu părere de rău, este că afară de doi-trei, ceilalţi nu ştiu *a vorbi.* În teatrul românesc ţi se pare că auzi citind pe cineva într-o limbă, pe care el n-o pricepe. Ca să ne lămurim mai bine, vom stabili mai întâiu că afară de accentul gramatical... există acea parte intenţională a vorbirii, care se numeşte c-un cuvânt tecnic: accentul *logic...*

Ei bine acest accent logic, sufletul vorbirii, se aşază de către actori adesea cu totul falş. A vorbi natural este încă un mister pentru preoţii Taliei române”.

Nimic din ce este exterior în jocul actorilor nu-l poate mulţumi pe Eminescu. Atitudinile „frumoase”, avantajele fizice, efectele de voce, nu au pentru el nici o valoare, în raport cu singurul lucru decisiv: sensibilitatea.

„De aicea se vede totodată că importanţa mijloacelor e secundară, alăturea cu talentul «înnăscut». Precum un virtuos în violină va cânta totuşi bine c-o vioară rea, astfel au esistat artişti mari cu organ slab, mici de trup şi cu feţe neînsemnate”,

Desigur pe vremea aceea ca şi astăzi, nicăieri nu se făcea un mai mare abuz de joc fals decât în tragedie şi în dramă. În privinţa aceasta Eminescu face o observaţie, care prin clara ei vedere rămâne valabilă şi pentru teatrul de azi.

„În privirea comediei ne-am format de mult opinia. Comedia ar putea să aibă la români un viitor foarte însemnat, din cauza voioşiei cu care se joacă, mai ales când piesa se petrece în cercuri sociale bine cunoscute de actori... Cum am zis, în comedie nu e pericol...”.

Sublinierea este a noastră, căci remarca de la 1876 se potriveşte perfect cu jocul actorilor de azi, excelent în comediile originale, dar aproape totdeauna în afară de adevăr în repertoriul de dramă. E turburător să constaţi că 63 de ani după cronica lui Eminescu, directorul de azi al Teatrului Naţional e obligat să observe exact aceleaşi lucruri [1].

Dacă în dramă primejdia este grandilocvenţa, în comedie este şarja. Eminescu nu încetează să o reprobe chiar în jocul actorilor, pe care îi preţueşte mai mult.

„Această damă (*Frosa Sarandi* N. R.) ... nu a contractat nicio manieră rea de pronunţie de la teatrul din Bucureşti. Poate că, arareori, nu-i vorbă, coloarea ce o dă caracterelor e prea vie, prea bătătoare la ochi, prea copiată de pe natură. Şi *aceasta* este un defect, căci nu tot ce-i natural, e şi frumos; dar în alăturare cu alţii, d-na Sarandi are nepreţuitul merit de a fi învăţat în şcoala adevărului, deşi poate a unui adevăr cam prea de-a-dreptul...

---

[1] V. interviul d-lui Camil Petrescu în ziarul „România” nr. 352 din 24 mai 1939.

„Teatrul Naţional posedă o trupă magnifică pentru comedie şi mai ales pentru comediile româneşti. Nu poate fi însă vorba de actori de aceeaşi talie pentru reprezentaţiile marelui repertoriu dramatic... Completarea echipei de dramă este o chestiune grabnică de existenţă pentru Teatrul Naţional.”

Interpretarea lui [al unui tip de femeie] de către d-na Sarandi a fost netăgăduit bună, deşi jocul d-sale a fost câteodată prea *accentuat.*"

Alte efecte reprobabile de comedie sunt gesturile mecanice, uniforme, îngroşate intenţionat şi de asemenea exploatarea defectelor fizice, pentru a provoca ilaritatea publicului. Eminescu nu poate primi asemenea procedee de falsă comedie.

„Tot bine a fost jucat d-nul Chicheron, numai ni se va concede, credem, că bătrânii aşa cum se reprezentează la noi, sunt uneori cam uniformi?"

„... De prisos ni se pare Sache Sorcoveanu (gângavul), căci defectele naturale sunt obiecte ale comicei de rând, nicidecum a comediei de caractere..."[1].

---

[1] Cu şi mai mare asprime respinge Eminescu întrebuinţarea ororilor fizice în dramă. E de reţinut în privinţa aceasta o frumoasă pagină despre orbia şi nebunia în teatrul lui Shakespeare:

„...totuşi nu credem că reprezentarea crudă şi realistă a slăbiciunilor trupeşti este menirea artei dramatice. E drept că dintre toate infirmităţile numai două nu jignesc spiritul dramatic, dar numai prin liniştea care o inspiră: orbia şi nebunia. Amândouă aceste le vedem reprezentate în tragediile celor vechi şi în operile celui mai mare poet: în regele *Lear,* în *Hamlet* a lui Shakespeare.

Orbia răspândeşte linişte fericită pe faţă, o espresie de tristă şi totuşi senină resignaţiune, un orb are asemănare c' un dormind sau c' un sfânt. Nu numai atâta. Cine nu vede lumea din afară trăieşte numai în lăuntrul sufletului său, de aceea aerul de înţelepciune al orbilor, de aceea şi cei vechi şi-l închipuiau orb pe Homer, de aceea legenda spune că Ossian a fost orb. Dar pentru a fi frumos, orbul trebuie să fie liniştit. Un orb agitat de spaimă sau de patimi este un spectacol penibil.

În genere, critica lui Eminescu încearcă să exercite asupra actorilor o influenţă moderatoare, să le impună mereu acea „dreaptă măsură”, pe care el o consideră lege supremă în teatru, să-i prevină de pericolul „vorbirii afectate” şi să-i oblige a se feri de „toate obiceiurile rele”, de „manierele stranii”, de „rutina viţioasă”. Ceea ce preţuieşte el în primul rând nu este talentul („căci talentele se găsesc uşor”, spune undeva cu un vizibil dispreţ), ci conştiinţa artistică, probitatea profesională, sinceritatea expresiei. El îşi dă seama că nicăieri mai mult decât în teatru, cabotinajul nu este o mai mare primejdie, că nicăieri presiunea publicului şi a prostului său gust nu ameninţă mai mult şi că, în sfârşit, nicăieri nu e mai greu cuiva să se sustragă acestei presiuni, dacă nu are o severă conştiinţă de artă.

„Dar pentru un om care cunoaşte bine stările de cultură din ţara noastră, care ştie ce ieftină e lauda şi batjocura jurnalelor şi ce schimbător gustul publicului se naşte întrebarea gravă, dacă un artist, fie el oricât de pătruns de sfinţenia aspiraţiunii sale, va şti să se împotrivească tuturor ademenirilor pe care actorii setoşi de aplauze le fac spectatorilor lor. După

Tot astfel nebunia reflexivă şi numai aceasta este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sunt într-adevăr înţelepţi. Cuprinşi de o idee fixă, esprimă în maxime paradoxale adevăruri vecinice, dar acestei idei pe care omul -cuminte le esprimă c’ un fel de agitaţie, nebunul le spune liniştit, ca un ce cu totul firesc.

Antiteza la cel întâiu este: seninul ochilor minţii şi întunericul ochilor trupului; antiteza la cel de al doile, sunt maximele de înţelept în gură de nebun, dar aceste antiteze nu se luptă, ci se 'mpreună în linişte, din care cauză aceste infirmităţi – singurele însă – nu jignesc simţul estetic”.

o lungă esperienţă, ne-am încredinţat că mai în toate vremile adevărul, fie 'n arte, fie în ştiinţe, n-a adus decât roade amare, şi că trebuie să ai credinţa tare, că eşti plăsmuit din alt lut mai bun decât majoritatea oamenilor, pentru a nu te coborî la ei, a pune preţ puţin pe opinia lor şi a asculta instinctul mai bun al naturii proprii. Duşmanul cel mai mare al acestui instinct este succesul şi cu atât mai de temut, cu cât e mai uşor".

Iată o pagină, care ar trebui să fie gravată în piatră, pe pragul oricărui teatru românesc. Dacă nu ar fi decât pentru această singură pagină, cronicile dramatice ale lui Mihail Eminescu încă ar merita să rămână în opera vie a poetului.

E o lecţie aspră de artă şi nimeni nu era mai îndreptăţit să ne-o dea, căci nimeni nu a plătit-o cu mai mult simţ de răspundere şi cu mai grave renunţări.

NOTĂ DESPRE UN LICEU

La 4 iunie anul acesta, liceul „Niculae Bălcescu" din Brăila şi-a serbat trei sferturi de veac de la înfiinţare.

Frumosul oraş de la Dunăre trebuie să fi trăit un moment de mare emoţie, căci liceul este acolo mai mult decât o clădire şi chiar mai mult decât o instituţie: este oraşul însuşi, cu ce are el mai viu şi mai propriu. În bună parte Brăila şi liceul ei sunt două imagini care se suprapun – cel puţin pentru noi care, plecând din acele locuri, am păstrat totuşi mereu sentimentul că nimic nu ne poate despărţi de ele.

Nu cred însă că serbarea liceului din Brăila a fost numai un eveniment local. Casa aceea albă şi veche, atât de modestă şi atât de frumoasă, reprezintă în cultura românească o tradiţie de învăţătură, iar cei 75 de ani pe care îi serbează constituie o avere morală obştească.

Un liceu mai bătrân decât multe din facultăţile noastre nu este o simplă „şcoală secundară”, iar rostul lui în viaţa intelectuală a ţării nu este atât să pregătească în fiecare an o serie nouă de bacalaureaţi, cât să păstreze un anumit spirit şi să menţină un anumit tip de liceu, ridicat prin conştiinţa sa mai sus de îndeplinirea pură şi simplă a programei analitice.

Un liceu nu se improvizează. Este şi el o fiinţă vie, care creşte cu timpul, cu viaţa şi cu oamenii şi care îşi formează pe încetul, în această creştere, un spirit distinct.

A fost o întreagă perioadă după război, când – e adevărat – sub presiunea unei populaţii şcolăreşti enorme învăţământul nostru a trăit cu prejudecata construcţiilor şcolare. Un număr considerabil de şcoli şi licee au fost în grabă înfiinţate, pentru a răspunde copleşitorului val de înscrieri; dar dacă problema a fost rezolvată sub aspectul ei tehnic şi dacă materialmente noile generaţii de elevi au fost absorbite de noile şcoli şi şi-au găsit acolo locuri în catalog şi locuri în bancă, nu e mai puţin adevărat că, sub aspectul ei educativ şi intelectual, această problemă a rămas deschisă. Inflaţia şcolară, ca orice inflaţie, a provocat o depreciere a valorilor, o scădere a nivelului general, o slăbire a mijloacelor de control şi de selecţie.

Abia anul trecut, când printr-o măsură radicală a fost suprimată o întreagă serie de şcoli, s-a văzut cât de puţin răspundeau ele unei realităţi. O clădire, o cancelarie şi un nume nu ajung să dea viaţă unui liceu creat prin simplă măsură administrativă şi putând fi foarte uşor desfiinţat printr-o măsură contrarie.

Sunt în ţară câteva licee care, prin vechimea lor, prin numele lor ilustru, prin tradiţia lor de muncă au reuşit să păstreze într-o perioadă de criză a învăţământului, acea ţinută de mândrie intelectuală, care porneşte din conştiinţa unei misiuni.

Această mândrie, liceul „Niculae Bălcescu" n-a pierdut-o niciodată ci, printr-un adevărat spirit de familie, a transmis-o tuturor generaţiilor care au învăţat carte pe băncile lui.

Ar trebui ca aceste vorbe – „spirit de familie" – să fie luate aici în înţelesul lor exact. Cred într-adevăr că există o legătură familială între toţi foştii elevi ai liceului .Bălcescu, căci, indiferent de vârstă şi de timp, dincolo de atâtea lucruri care s-au schimbat, rămâne un fond inalterabil de amintiri comune, ce se leagă nu numai de figura cine ştie cărui profesor rămas legendar şi a cărui faimă persistă şi astăzi în rândurile celor mai tineri elevi, dar mai ales se leagă de însăşi acea emoţionantă casă, cu zidurile ei albe, cu porţile ei înalte de fier negru, cu ferestrele mari, cu mica grădină din faţa intrării principale... A fi trăit opt ani, zi de zi, în această casă, în care ai intrat abia descurcându-te cu primele cărţi din „Biblioteca pentru toţi" şi din care ai plecat scandând pe Virgiliu şi citind pe Tacit, a fi trăit opt ani între aceste ziduri care te-au văzut crescând de la jocurile copilăriei spre gravele secrete ale adolescenţei, a fi purtat prin aceste săli o inimă exaltată de primii poeţi, rănită de primele amoruri, a fi privit de la aceste ferestre salcâmii Brăilei, turlele albe ale bisericii Sfântului Petre, bulevardul larg, provincial, care trece prin faţa liceului, ca un fluviu mergând spre Dunăre, a fi legat fără de voie întreaga ta viaţă zilnică de această şcoală, de acest decor neschimbat, de această casă veche – sunt lucruri ce nu se mai şterg din memorie şi a căror amintire, pentru toţi câţi le-au trăit, creează un sentiment de fraternitate.

În viaţa unui oraş de provincie, un liceu ocupă un loc central, pe care un liceu din capitală nu-l poate avea. Faptul de a fi singur îi dă un prestigiu şi o autoritate de mare instituţie. Întregul oraş e legat de liceul lui şi fiecare eveniment şcolar – un concurs, un examen, o serbare – se resimte în însăşi viaţa oraşului, care ia în mod firesc parte la aceste întâmplări. înscrierile din toamnă sau listele de promovaţi din iunie provoacă o însufleţire, care seamănă puţin cu animaţia zilelor de alegeri pentru cameră.

Atâta cât pot ţine minte, înainte de război, un „licean” şi mai ales un „licean dintr-a opta” avea la Brăila prestigiul puţin misterios pe care îl au de obicei ofiţerii în. garnizoanele mici. Uniforma liceului, neagră cu vipuşcă albă, părea severă şi astăzi încă, în amintire, mi se pare că era ceva academic în această uniformă din care generaţiile de după război – îmbrăcate mai mult pestriţ – n-au mai apucat decât şapca, frumoasa şapcă a liceului „Niculae Bălcescu” de stofă neagră, cu banda de piele albă şi cu cozorocul lung.

Cine a purtat această uniformă, cine a fost mândru de această şapcă, păstrează toată viaţa nu ştiu ce orgoliu pentru liceul lui, orgoliu după care e uşor să recunoşti un brăilean.

Cred că mi-am iubit totdeauna liceul, dar mi-am dat seama de acest lucru abia mai târziu, după ce l-am părăsit. Era poate greu să-l iubeşti, căci era un liceu sever, cu un regim aspru, care mi se părea uneori asupritor. Supliciul tunsorii cu „numărul 1” a ţinut până la bacalaureat, iar amintirea lui m-a urmărit multă vreme. Aş fi bucuros să ştiu că băieţii care învaţă astăzi pe aceleaşi bănci nu mai cunosc această pedagogie a părului tuns, care îi desfigurează pe copii şi îi umileşte pe adolescenţi.

Într-un oraş mare, un băiat de liceu se pierde, scapă supravegherii, duce o viaţă de „civil” sustrasă oricărui control în afară de clasă.

O uniformă de liceu într-un oraş de provincie este însă un lucru care se vede cu uşurinţă. Fiecare mişcare a noastră în oraş era cunoscută, remarcată, ţinută minte. A te furişa într-o sală de teatru, la un spectacol interzis – şi aproape toate spectacolele erau interzise – era un act primejdios, de mare răspundere. De câte ori n-am trecut seara prin faţa teatrului luminat şi inaccesibil, prin faţa acelor afişe mari de turneu, care anunţau reprezentaţii pentru noi misterioase, de câte ori n-am visat în faţa porţilor închise miracolul care mi se părea că se întâmplă dincolo de ele! Nici astăzi n-aş spune că toate aceste interdicţii erau necesare sau măcar utile – dar ce pot spune liniştit este că ele nu aruncă în amintire nici o umbră asupra liceului Bălcescu şi mai ales că ele n-au turburat prin severitatea lor atmosfera intelectuală, proprie acestei şcoli de elită.

Este în liceul din Brăila un anumit spirit cărturăresc, pe care generaţii întregi de elevi l-au găsit mereu viu – atât de viu şi atât de egal cu sine însuşi, încât el marchează în activităţile cele mai diverse munca brăilenilor din generaţiile cele mai depărtate între ele.

Nu voi spune că liceul nostru a fost lipsit de personaje comice sau pitoreşti (cancelaria este un mediu tipic de comedie şi e de mirare că literatura noastră s-a folosit până astăzi atât de puţin de acest material...), dar chiar dacă unele din aceste figuri ilariante au intrat oarecum în tradiţia orală a liceului şi au rămas până azi legendare, atmosfera lui nobilă de muncă intelectuală nu a fost cu nimic coborâtă.

Au fost de altfel acolo câteva exemplare excepţionale de profesori, dintre care cel puţin figura lui Dimitrie Dogaru, fost pe timpuri director al liceului, mi se pare şi astăzi încă – atâţia ani după moartea lui – nespus de turburătoare. Omul acela rece, închis, aprig, a cărui tăcere înspăimântase nesfârşite generaţii de elevi, pironiţi la tablă sub privirea lui îngheţată, omul acela care ascundea probabil teribele drame intime sub o mască de indiferenţă ostilă a fost un mare dascăl şi cine a avut norocul să asculte vreodată una din rarele lui lecţii de geografie, la care îi plăcea să vorbească, a simţit desigur în acest om straniu o minte gânditoare şi, ce e şi mai de necrezut, o inimă sensibilă la frumuseţile ştiinţei lui.

Dar liceul Bălcescu avea o personalitate proprie, pe care nu profesorii şi elevii o făceau, ci pe care el le-o impunea tuturor, ori de unde ar fi venit şi oricât ar fi fost de diverşi.

De acest lucru trebuie să-şi fi dat mai ales seama cei veniţi din alte părţi şi care găseau acolo o atmosferă morală de mult constituită. De acest lucru trebuie să-şi fi dat seama fostul meu profesor de matematici, admirabilul Gheorghe Ionescu, mort în plină tinereţe, dar nu înainte de a fi lăsat o amintire scumpă elevilor săi. Era moldovean, vorbea moldoveneşte şi totuşi puţini profesori mi s-au părut mai la ei acasă în acest liceu unde via lui curiozitate intelectuală, inteligenţa lui fermecătoare, cultura lui de om pentru care matematicile erau mai mult o disciplină de gândire, decât o meserie şi o specialitate, găsiseră din primul moment un mediu familiar.

Peste toate aceste figuri şi peste atâtea altele, câte se desprind vii dintr-un trecut care mi se pare în acelaşi timp foarte vechi şi foarte apropiat, peste toate aceste amintiri, care se pierd în cei 75 de ani ai şcolii, liceul „Niculae Bălcescu" rămâne mereu acelaşi, să ducă mai departe nobila lui chemare.

Într-o Brăilă săracă pe care vremurile aspre de azi au găsit-o fară strălucirea din trecut, dar nu fără eterna ei frumuseţe, liceul este în acelaşi timp o mărturie a trecutului şi un legământ de viitor.

REVOLUŢIA FRANCEZĂ ŞI TEATRUL

O revoluţie nu este niciodată un mediu creator de artă. Nimic nu se dezorganizează mai uşor decât o mişcare artistică, nimic nu se reface mai greu.

Câmpiile devastate pot da o nouă recoltă, uzinele părăsite pot fi repuse în circulaţie, dar funcţiunile creatoare de artă, când au fost odată oprite în loc, nu revin la viaţă decât foarte târziu, după ce noua ordine a devenit o realitate, nu o constrângere. Arta, chiar atunci când este, în ordine spirituală, o manifestare de nelinişte sau de revoltă, presupune totuşi în fapt condiţiuni sociale aşezate, la care poate să nu adere, dar care nu mai puţin constituie un cadru.

Momentele de tensiune socială nu sunt momente de fertilitate artistică. Ele pot deveni mai târziu, după rezolvarea lor, după resorbirea lor, fenomene creatoare de artă. În plină tensiune însă, în plin tumult, forţele de creaţie spirituală sunt suspendate.

Există desigur o literatură a Revoluţiei şi există de asemeni un teatru al Revoluţiei, dar, în măsura în care acest teatru este artisticeşte valabil, el apare înainte sau după Revoluţie, nu în acelaşi timp cu ea. Dacă prin „teatru al Revoluţiei” înţelegem un teatru care să-şi fi pus problemele ei, care să fi încercat a da viaţă marilor figuri revoluţionare şi a da o semnificaţie umană, nu strict politică, evenimentelor, atunci acest teatru în nici un caz nu trebuie căutat între 1789 şi 1800. Nici o operă dramatică, demnă de acest nume, absolut nici una nu e de semnalat în aceşti ani de febră. Baumarchais, care desigur nu poate fi desprins din Revoluţie şi care îi aparţine şi ca scriitor şi ca om, o precedează totuşi. *Bărbierul din Sevilla* este din 1775, *Nunta lui Figaro* din 1780.

Literatura franceză va trebui să aştepte bătălia lui *Hernani*, pentru ca să aibă un nou autor dramatic.

Între Baumarchais şi Hugo, sunt câteva decenii de tăcere.

Ar fi poate mai potrivit să spunem „câteva decenii de secetă”, căci tăcere propriu-zis n-a fost. Dimpotrivă, poate că teatrul francez trăieşte în acest timp epoca lui cea mai agitată. De la căderea Bastiliei până la 15 Brumar, avem un continuu vacarm teatral, un neşfârşit lanţ de scandaluri, de lupte şi de procese, care fac din teatru un fel de scenă redusă a întregii Revoluţii. Niciodată până atunci, teatrul nu fusese atât de mult în centrul vieţii publice. Un sistem de privilegii şi opresiuni administrative, îl ţinuse în afară de actualitate, ca pe un fel de Academie în afară de timp. Revoluţia deschide porţile acestei lumi închise, şi teatrul este literalmente înecat de valurile momentului social. În marea furtună care începe, teatrul va fi bătut de toate vânturile, purtat spre toate zările, liberat de vechile lui legi şi prins în jocul noilor pasiuni – totul într-o dezordine, care nu creează nimic imediat, dar provoacă schimbări de structură, care abia mai târziu, în romantism, vor fi duse la expresie artistică.

Dacă începutul Revoluţiei însemnează un triumf al ideii de libertate, nicăieri mai mult decât în teatru acest lucru nu este adevărat. Până la 1789, teatrul era un monopol al Comediei Franceze, o proprietate personală şi exclusivă a societarilor ei („les comédiens du roi”), care singuri în tot Parisul aveau dreptul să joace marele repertoriu, interzis oricărei alte trupe.

Cenzura supunea celelalte scene de teatru la condiţii de-a dreptul distrugătoare. Unul din puţinele teatre dinainte de Revoluţie (de altfel nu erau decât patru în total) „Théâtre des délassements comiques" avea de exemplu obligaţia să nu aibă niciodată mai mult de trei actori în scenă, iar scena să fie despărţită de sală, chiar în timpul spectacolului, printr-o pânză străvezie („une gaze"), contactul direct cu spectatorul fiind interzis.[1]

Revoluţia a înlăturat această absurditate, sau cum spunea în termeni exaltaţi un istoric al nefericitului teatru: *„la gaze fut dechirée par les mains de la liberté*".

Revoluţia nu i-a dat teatrului francez o mare libertate spirituală sau, pentru a fi precişi, i-a retras-o foarte repede. Un regim revoluţionar este totdeauna ispitit să confişte în folosul său toate mijloacele de comunicaţie intelectuală şi să facă din ele instrumente proprii. „Propaganda" nu este o invenţie recentă.

Dar revoluţia i-a dat teatrului libertatea de a exista – şi acest lucru a fost o victorie irevocabilă. La 13 ianuarie 1791 o lege a Constituantei declară că „orice cetăţean poate să fondeze un teatru public şi să reprezinte piese de orice gen". Iată o măsură care lichidează un întreg trecut şi care constituie pentru teatru un fel de „declaraţie a drepturilor omului". Atât e de adevărat acest lucru, încât atunci când Napoleon, la 1807, desfiinţează într-o singură zi toate teatrele Parisului, pentru ca să păstreze numai opt din ele, cineva, fără să glumească, a putut spune că împăratul a făcut „o lovitură de stat". Inutilă lovitură, de altfel, căci libertatea se cucereşte odată pentru totdeauna şi dacă poate fi trecător îngenunchiată, nimeni nu o poate distruge până în rădăcinile ei.

---

[1] Vezi Max Aghion. *Le Théâtre à Paris en XVIII-e siècle*. Librairie de France.

Fapt e că cele patru teatre ale Parisului dinainte de 1789, devin în 1792 treizeci şi cinci. Sunt multe de gândit asupra acestui fenomen, care face să coincidă prosperitatea spectacolelor cu momentele politice acute. Este poate un semn de exuberanţă a maselor. Este poate unul de nervozitate publică. Este poate un mijloc de refugiu în alte zone, decât ale revoluţiei care însufleţeşte mulţimea, dar în acelaşi timp o extenuează.

Dar pe măsură ce Revoluţia merge spre fazele ei cele mai încordate, teatrul e din ce în ce mai puţin un refugiu. Nicăieri Revoluţia nu e mai prezentă, mai obsedantă, mai imperioasă. Există un conformism revoluţionar, care în artă merge până la idee fixă. O ştim foarte bine noi cei de azi, şi în această privinţă oamenii de la 1789 nu au – vai! – nimic să ne înveţe.

Când la Operă, se reprezintă în septembrie 1793 *Oedip la Colona* un spectator se revoltă că republicanii mai pot suporta piese cu prinţi şi cu regi[1] – fapt nepatriotic ce nu se va mai repeta pe această scenă altminteri preţuită de regim.

Incidente de acest fel sunt nenumărate. Versul cel mai inocent pare o aluzie, replica cea mai anodină devine o provocare, totul e suspect, plin de subînţelesuri, plin de primejdii şi publicul e gata să se despartă în grupuri de partizani şi duşmani, la cel dintâi semn. Bătăliile politice se ţin lanţ în diverse teatre, nu totdeauna fără temei real, dar totdeauna în disproporţie cu punctul de plecare. În genere, teatrele se grăbesc să facă declaraţii de supunere la regim, ba chiar adesea cu un exces de zel care fie din prudenţă, fie sub presiunea publicului, o ia înaintea exigenţelor guvernului.

---

[1] Vezi Henry Bidou. Paris, N.R.F.

Semnificative sunt de exemplu schimbările de firmă. *Théâtre Français de la Rue Richelieu* devine *Théâtre de la liberté et de l'egalité*, iar mai târziu *Théâtre de la Republique. L'ambigu comique* devine *Théâtre patrioque. Teatrul „Louvois"* devine *Théâtre des amîs de Patrie.* Teatrul *„Molière"* devine *Théâtre des sans culottes*.

E adevărat că aceste schimbări de nume nu sunt totdeauna garanţii certe de republicanism. Este de exemplu sigur că vechea Comedie Franceză, care îşi vede pierdute toate privilegiile (nu numai faţă de celelalte teatre, dar şi faţă de autori, căci Revoluţia reglementează pentru prima oară dreptul de proprietate literară, până atunci anulat printr-un absurd monopol), este sigur că deşi ia numele de Théâtre de la Nation, şi deşi foştii „comediens du roi" se numesc acum „*citoyens du Théâtre de la nation*", totuşi casa lor rămâne o instituţie contra-revoluţionară. O ştie prea bine Talma, arzător partizan al Revoluţiei, când în plin spectacol, se adresează publicului care îl aclamă, şi provoacă astfel o spărtură în marele teatru, actorii republicani trecând peste drum, la noul teatru din Rue de Richelieu, iar actorii, vechiului regim rămânînd pe loc, să apere situaţii pentru totdeauna pierdute.

Comedia Franceză trăieşte în timpul Revoluţiei trei formidabile scandaluri mai mult politice, decât teatrale, cu prilejul a trei spectacole (*Charles IX*, *L'Ami des lois* şi *Pamela*) care, la epoci diferite devin pe rând adevărate probleme de stat, ce antrenează într-o furtună de pasiuni, nu numai publicul de teatru, dar autorităţile, adunările legislaive, justiţia, întregul aparat al Revoluţiei. Ultimul scandal, provocat de piesa *Pamela* a unui anume François de Neufchâteau, duce la închiderea teatrului şi la arestarea întregei trupe. Este poate în destinul Comediei Franceze să ia parte cu voie sau fără voe la mişcările politice, căci 145 de ani mai târziu, tot o reprezentaţie de teatru (*Coriolan* de Shakespeare) avea să dea naştere întâilor incidente din februarie 1934, din fericire mult mai potolite decât pe vremea adevăratei Revoluţii, dar – cel puţin sub acest aspect teatral– la fel de naive.

Ar fi cu totul nepotrivit să judecăm teatrul din timpul Revoluţiei din punctul de vedere al artei. E un teatru politic, un teatru militant, un teatru al evenimentelor imediate, pe care le deformează, le exaltă, le denunţă şi le răzbună. E un fel de presă vorbită a Revoluţiei. Este glasul acestei Revoluţii – glas impetuos, fără măsură, fără stăpânire de sine, retoric, grandilocvent, naiv, brutal.

Văzut de la depărtare, nu-i putem cere acestui teatru nici măcar indicii documentare despre societatea acelui timp

Este o literatură dramatică făcută de pamfletari şi apologeţi. Ea oscilează între injurie şi lauda plată.

Fiecare nou eveniment aduce o ploaie de opere dramatice de circumstanţă: de la o zi la alta eroii vechi cad, idoli noi se ridică, ceea ce a fost adorat ieri, este detestat azi şi va fi din nou înălţat mâine, totul într-o atmosferă de spaimă, de buimăceală, de exaltare şi de entuziasm, care nu permite nici oprire în loc, nici gândire, nici control de sine.

„Avem regi de un trimestru, cărţi de o oră, piese de o jumătate seară şi constituţii de cincisprezece zile”, spune un actor care nu iubea poate regimul, dar care îşi dădea seama că în această furtună alt teatru nu era posibil.

Abia târziu, după liniştirea lucrurilor, după definitiva retragere a apelor dezlănţuite, în momentul în care şi Republica şi Imperiul vor fi căzut, teatrul îşi va reface forţele lui de creaţie, şi prin *Hernani* va începe să-şi trăiască propriile lui probleme, de structură, de orientare şi de stil, probleme pe care zbuciumaţii dar nu inutilii ani 1789-1800 le-au pregătit şi le-au făcut posibile.

JACQUES BAINVILLE: *NAPOLEON*

Maurras, Daudet, Gaxotte sau oricare alt militant de extremă dreaptă, scriind o istorie a lui Napoleon, n-ar fi pierdut prilejul de a face un pamflet împotriva revoluţiei. Acest pamflet Jaques Bainville nu-l face. Scrisul lui are anumită moderaţie naturală, care îi ţine loc de obiectivitate. E un scriitor, care nu se lasă antrenat de frază, de epitete sau de invective. Spiritul său partizan – acolo unde nu mai poate fi cu totul reprimat – se exprimă mai mult printr-o observaţie ironică, decât printr-o răspicată luare de poziţie.

Revoluţia nu se vede în această monografie a lui Napoleon. Capitolul este să nu zicem escamotat, dar în orice caz trecut sub tăcere în explicarea fundamentală a lucrurilor. În ce măsură generalul Bonaparte este totuşi un om al Revoluţiei, cartea lui Bainville nu ne arată.

„Va fi văzut episoade ale Revoluţiei franceze, dar nu o va fi trăit, nu-i va fi respirat pasiunile decât din depărtare şi mai ales nu se va fi angajat şi nici compromis în ea. Va intra în revoluţie în momentul în care ea va fi gata făcută. Prin minte şi prin inimă, va fi la fel de liber faţă de republică şi faţă de regalitatea decăzută” (p. 39).

Totuşi sunt unele fapte, care indică o destul de directă participare. Lăsând deoparte asediul Toulonului (unde căpitanul de artilerie Bonaparte, s-ar putea spune, era mai mult militar şi specialist, decât revoluţionar), rămân alte momente, în care viitorul împărat se arată incontestabil om al revoluţiei. Bainville desigur nu le ignorează, dar le reduce semnificaţia.

„A *discerne până la ce punct iacobinismul lui Bonaparte a fost sincer e greu"* (p. 61).

Efortul autorului de a-l desolidariza pe eroul său de Revoluţie este vădit. Când Bonaparte participă la o festivitate republicană, nu în uniformă de general, ci ca simplu membru al institutului, Bainville vede în acest fapt un semn de dezavuare (p. 112).

Totuşi, întreaga lucrare e făcută fără abuzuri doctrinare, fără defăimări politice, fără resentimente flagrante, cu o reală silinţă de a înţelege lucrurile. E de citit în această privinţă întreg capitolul executării ducelui d'Enghien (*Le fossé sanglant*), scris cu o linişte analitică, pe care un condei regalist, mai animat decât al lui Bainville, n-ar fi fost desigur capabil să o păstreze. Tonul reprobator este vizibil, dar el nu e mai puternic decât îndatorirea istoricului de a examina exact faptele.

„Istoric” e poate prea mult spus. Bainville e mai mult un eseist, decât un istoric. Interesul lucrării sale nu-l constituie contribuţia personală la cunoaşterea documentelor, ci o vedere organizată a materialului, o expunere clară a unui punct de vedere.

Napoleon, văzut de Bainville, este în fapt sustras explicaţiilor de ordin politic, social sau economic şi înţeles doar ca o formidabilă manifestare aventuroasă a unui tip de geniu. Avem de-a face cu o monografie a lui Napoleon, nu a Revoluţiei şi nici a Imperiului. E mai mult un portret, un studiu de psihologie, un roman istoric sobru, romanul unui destin, nu al unei epoci.

Pentru Bainville, Napoleon este o grandioasă apariţie arbitrară. Este omul care a forţat istoria, care i-a schimbat un moment cursul ei care pe urmă a fost doborât de realităţile mai încete, dar mai puternice decât orice forţă personală.

Fără strălucire stilistică, fără pasiune partizană, cu ceva cenuşiu, dar grav în toată întreprinderea sa, cartea reuşeşte să creeze o figură de om interesantă dincolo de problemele propriu-zis politice, implicate în destinul său. Anumite pagini, anumite formule sunt magistrale prin conciziune şi sobrietate, deşi Bainville nu e un artist, iar calităţile sale sunt mai mult de ordin didactic (claritate, metodă, cumpătare), decât literar.

QUERELLES DE LANGAGE

Un vieux journaliste. M. Timoleon Pisani, qui se trouve depuis quelques années engagé dans une terrible guerre contre les néologismes, continue de mener ce combat avec un acharnement qui fait preuve d'une inlassable jeunesse et d'une passion à la fois pittoresque et émouvante.

Avez-vous remarqué que les grammairiens sont presque toujours des gens passionnés ? Plus que les poètes, ils sont irritables („gens irritabile vatum"!), car ils font de leur spécialité une sorte de question personnelle, une sorte de profession de foi, une sorte de vocation sentimentale.

Lire les articles de M. Pisani est pour nous un vrai plaisir et d'ailleurs même ses adversaires les plus décidés doivent avouer que ces articles sont une lecture toujours amusante. On ne s'ennuie pas à les lire: M. Pisani y met une ardeur, une intransigeance, un esprit combatif, une violence de ton qui ne nous convainquent peut-être pas, mais qui nous amusent toujours. Il y a dans sa manière d'écrire je ne sais quel ton bourru qui nous fait presque peur, comme si nous n'étions que des jeunes élèves devant un maître sévère.

La force, la terrible force de M. Pisani c'est de ne pas être un artiste. Dans les querelles de langage, il apporte un refus absolu de comprendre les nuances, il ne connaît que des règles. Si on lui réplique (comme M César Petresco l'a fait récemment), en lui opposant l'autorité de la poésie de Mihail Eminesco, il se dérobe et il a raison de le faire: la poésie n'est *pas son domaine; il s'y égare; il ne s'y retrouve plus. Il veut rester sur le terrain toujours ferme de la grammaire, de l'étymologie et de la loi. C'est la seule manière de n'avoir pas de doutes et de trancher une fois pour toutes les problèmes délicats et parfois mystérieux de la langue, de l'expression et du style.*

Personne n'est et ne peut être le défenseur du néologisme inutile: mais M. Pisani n'en connaît que des inutiles et il voudrait imposer à la langue roumaine, cette langue vivante qui s'enrichit comme un fleuve toujours plus large et plus profond, il voudrait lui imposer un arrêt définitif, une revision radicale de ses moyens d'expression, une „épuration" complète de son vocabulaire.

Tout cela n'a aucune importance réelle, car une langue est un phénomène vivant et organique qui ne peut être arrêté par les débats théoriques, surtout quand ils sont à tel point extravagants... Ne prenons pas trop au tragique ces querelles: dans ce temps où d'autres guerres plus sanglantes font souffrir le cœur humain, acceptons avec le sourire cette guerre qui ne fait couler que de l'encre...

VIENT DE PARAÎTRE

À l'occasion d'un procès de corruption, qui vient d'avoir lieu à Bruxelles, un des avocats a affirmé que l'Office de propagande belge a dépensé une somme de 30.000 francs „pour permettre à M. Charles Plisnier d'avoir le prix Goncourt".

Cette nouvelle incroyable nous est donnée par une publication trop sérieuse, pour mettre en doute l'authenticité du fait. La „Nouvelle Revue Française", dans son dernier numéro (1er juillet 1939), nous donne même le nom de l'avocat belge qui a fait publiquement cette stupéfiante déclaration.

À vrai dire, nous savions fort bien que la république des lettres n'était pas un monde incorruptible, nous savions aussi que ce n'était pas toujours le critérium de la valeur artistique qui décidait un grand succès, mais nous étions quand même loin de nous douter que les choses se passaient avec un manque si flagrant de scrupules.

Il y a une excellente comédie de M. Édouard Bourdet, Vient de paraître, *qui est un tableau satyrique des mœurs littéraires. Son action se déroule notamment autour d'un grand prix littéraire et nous sommes introduits dans les coulisses du journalisme, de la critique, du théâtre, dans les coulisses de ce monde de glaive, de cabotinage, de rivalité, d'orgueil et d'enfantillage. Quelle est la part de l'imposture, de la farce, de la vénalité et du mensonge dans une grande réputation littéraire, personne ne l'a dit avec plus de dureté et en même temps avec plus d'ironie, que M Bourdet dans cette comédie, qui devient, grâce à l'incident de Bruxelles, une comédie de l'actualité.*

Il va sans dire que la qualité artistique des livres de M. Plisnier ne peut être mise en question. M. Plisnier est un romancier de premier ordre et son livre méritait bien le prix obtenu. Il est même probable qu'il ne savait rien des opérations qui avaient précédé la décision du jury. Il est également

probable que le jury même ne connaissant pas trop bien tous les dessous de cette comédie dont ils étaient les acteurs. Depuis que la littérature est devenue une industrie, elle n'est plus exclusivement dans les mains de l'écrivain ou du critique. Il existe une véritable bourse littéraire qui possède, comme toute bourse, ses aventuriers. Le public ne connaît rien des mystères de ce monde prodigieux qui est capable de renverser d'un jour à l'autre les fortunes les mieux bâties et d'improviser dans une heure des richesses fictives.

Ceux qui aiment véritablement les livres, ceux qui croient et continuent de croire à la bonne foi de l'art, savent fort bien que toutes ces gloires improvisées s'écrouleront bien vite et que la poésie, l'humble et l'étincelante poésie éternelle, sera toujours victorieuse.

STRĂ-STRĂMOŞUL LA TEATRUL MUNCĂ ŞI VOIE BUNĂ

Teatrul Muncă şi voie bună reprezintă de câtăva vreme sub titlul *Stră-strămoşul* o comedie de un autor italian, Carlo Veneziani, tradusă în româneşte de Alexandru Marcu. Este o comedie uşoară, aproape o farsă, la care se râde mult şi care totuşi nu are nimic din grosolănia obişnuită a unei farse de rând.

Întreaga comedie porneşte de la o idee atât de ingenioasă încât prin ea însăşi preţuieşte cât toată lucrarea. Căci subiectul pe care l-a găsit d. Carlo Veneziani sau, mai bine zis, ideea primă de la care a pornit este cu adevărat excelentă. Poate că n-a ştiut s-o întrebuinţeze destul de bine, poate că n-a ştiut s-o ducă prea departe, dar hotărât punctul de plecare a fost fericit. În puţine cuvinte, iată care este acest punct de plecare.

Un tânăr baron scăpătat se hotărăşte să vândă castelul strămoşesc, pe care l-a moştenit. Soseşte cu viitorii cumpărători la faţa locului şi află, cu acest prilej, că în castel există un turn în care nimeni n-a pătruns niciodată, pentru că porţile lui de fier nu pot fi deschise. El crede că e vorba de o simplă superstiţie şi că uneltele şoferului lui vor fi deajuns, ca să deschidă porţile, care pot fi ruginite, dar nu misterioase.

Rămas singur, ca să controleze actele de proprietate, în timp ce cumpărătorii vizitează alte aripi ale castelului, el vede cum deodată porţile de fier se deschid singure şi în prag apare un cavaler îmbrăcat în haine de secolul al XVI-lea. Este „stră-strămoşul" tânărului baron care a trăit pe vremuri, în anul 1000 şi, pentru că a sărutat o fecioară, care nu-l voia, a fost vrăjit să doarmă veşnic acolo în turn şi să nu se trezească decât la 300 de ani o dată, iar atunci să rămână treaz până ce o femeie îl va săruta pe gură, fiind astfel din nou vrăjit pentru încă trei sute de ani. Adormit în veacul al XI-lea, el s-a trezit în al XIV-lea, apoi în al XVII-lea şi acum în veacul XX, de fiecare dată găsind o nouă lume, cu noi obiceiuri, cu noi legi. Întâmplarea e atât de fantastică, încât tânărul baron n-ar îndrăzni să o povestească nimănui şi de aceea, îmbrăcându-l pe „stră-strămoşul" său într-un pardesiu modern, îl prezintă tuturor drept un unchi venit dintr-o ţară îndepărtată.

Ce se întâmplă mai departe nu mai e nevoie să fie povestit şi, de altfel, nici nu e prea interesant.

Autorul a scris o piesă plină de situaţii comice, deşi cu un asemenea subiect, ar fi putut face mai mult decât o farsă. El s-a lăsat mai ales atras de încurcăturile pe care le putea provoca un om picat, ca din lună, din alt veac, în civilizaţia modernă. Fiecare lucru, fiecare pas este pentru el un nou prilej de uimire, de spaimă şi de scandal: telefonul, aparatul de radio, automobilul, fotoliul, pianul, soneria sunt născociri drăceşti, care îl scot din sărite pe acest om din alte timpuri.

Deşi fiecare din aceste întâmplări este plină de haz şi deşi publicul le primeşte cu hohote de râs, totuşi avem credinţa că norocoasa idee, pe care se clădeşte comedia *Stră-strămoşul* merita să fie tratată cu mai puţină uşurinţă comică şi cu mai multă poezie. În fond ceea ce-l deosebeşte pe acest om din veacul al XI-lea de timpul nostru nu este numai telefonul sau aparatul ce radio, ci mai ales sufletul. Cum arde un bec electric, de ce cântă un aparat de radio, de unde vine vocea în receptorul telefonului, el poate că va înţelege cu vremea. Ceea ce va înţelege însă mai greu sau poate chiar deloc va fi inima omului de azi, zbuciumul lui, neliniştea lui – atâtea lucruri mai puţin săritoare în ochi, dar mai adânci şi mai de neînţeles.

Poate că la aceste lucruri, la care autorul n-a vrut să se gândească prea mult, se va gândi spectatorul după ce, plecând din sala în care a petrecut o seară veselă, va arunca încă o privire asupra lucrurilor întâmplate pe scenă.

Spectacolul merită oricum să fie văzut. E jucat de actori tineri şi tinereţea lor dă şi mai multă vioiciune acestei piese care e o adevărată glumă în trei acte. Poate că dacă rolul stră-strămoşului ar fi fost jucat nu de un actor de comedie şi nu într-un stil de farsă, ci cu o reală convingere, cu anumită înaripare în momentele lirice, ba chiar cu anumită melancolie, cu o anumită tristeţe visătoare înţelesul întregului spectacol ar fi fost mai grav.

Dar de această gravitate şi autorul şi actorii au fugit, aşa încât rămânem cu plăcerea unui spectacol de comedie şi cu amitirea unui admirabil subiect de teatru.

EMINESCO DANS UNE ÉDITION ROYALE

Le cinquantenaire de la mort de Mihail Eminesco vient d'être honoré par la „Fondation pour littérature et art Carol II" par un geste qui constitue un véritable événement dans la culture roumaine. On savait que depuis plusieurs années cette Fondation Royale, dirigée par le professeur Al. Rosetti, sous le contrôle direct du Souverain, préparait une édition définitive des „œuvres complètes" du grand poète.

M. Perpessicius, poète lui-même et critique littéraire éminent, avait la charge de cet important travail et il le poursuivait avec un dévouement qui égalait sa compétence et sa ferveur.

Il existe depuis longtemps un problème des éditions de Mihail Eminesco: problème complexe, car

il entraîne d'innombrables questions d'histoire littéraire, d'exégèse critique, de documentation. Ce que Mihail Eminesco a pu publier de son vivant, ce que son premier critique et éditeur Titu Maioresco a pu lui-même publier ne représentait qu'une partie très réduite de l'héritage littéraire et spirituel qu'il nous a laissé.

Pour reconstituer toute la vaste activité créatrice du poète, il fallait non seulement fouiller toute la presse de l'époque (journaux, revues, livres, etc.), mais surtout déchiffrer un immense matériel manuscrit, qui devait être patiemment lu, mis en ordre, expliqué et compris dans toute sa troublante unité spirituelle, malgré son apparence fragmentaire.

Voilà déjà un demi-siècle depuis que de nombreux critiques poursuivent cette tâche, sans avoir pourtant résolu tous les mystères, toutes les énigmes de l'héritage éminescien. Sans doute nous sommes loin de la première édition Maioresco. Nous savons que le grand poète fut aussi un grand journaliste et son œuvre de journaliste est devenue pour nous aussi vivante que son œuvre poétique. Tour à tour on a découvert un Eminesco nouvelliste, un Eminesco auteur de théâtre, un Eminesco critique – et nous avons été émerveillés de reconnaître dans toutes ces manifestations le même esprit profond qui voyait loin et qui avait toutes les audaces, tous les orgueils.

Mais plus on allait loin dans le monde éminescien, plus les difficultés de documentation étaient grandes. Les plus orageux débats dans notre culture contemporaine ont été provoqués par les questions d'exégèse éminescienne. Pouvait-on parler *d'une édition „définitive" de ses œuvres? Le mot même perdait son sens, car à peine une nouvelle édition affirmait d'avoir établi le texte le plus juste, et un autre éditeur en proposait un autre.*

Comme pour nous faire comprendre l'étendue de ces disputes, M. Perspessicius nous donne un tableau chronologique des diverses éditions parues jusqu'à ce jour et cette longue série de tentatives intéressantes, mais incomplètes nous laisse voir le long et difficile chemin qu'on a dû parcourir pour que nous arrivions enfin à l'édition royale d'aujourd'hui, édition capitale qui nous propose, avec les garanties critiques les plus sûres, une solution complète de tous les problèmes.

Le premier volume vient de paraître. C'est une pièce magnifique, une véritable merveille de bibliophilie, un livre splendide qui fait honneur à tous ceux qui ont collaboré à sa réalisation. On ne pourrait rêver un monument plus noble, dédié à la chère mémoire du poète.

C'est un début merveilleux, car n'oublions pas, ce n'est en effet que le début. L'édition de la Fondation Carol II nous offre pour le moment, dans un volume de 500 pages, une partie de l'œuvre poétique, avec tout l'appareil documentaire nécessaire. Le second volume paraîtra probablement à la fin de l'année, pour compléter l'œuvre poétique, et c'est seulement après cette première étape que l'édition établie par M. Perperssicius abordera les autres domaines éminesciens. C'est un long travail, qui s'est poursuivi pendant des années entières et qui se poursuivra encore dans les prochaines années, *mais le début est fait et ce début est une véritable fête nationale.*

LE SOUVENIR DE LA REINE MARIE

Voici déjà un an depuis sa mort et pourtant il nous est toujours impossible de l'imaginer absente. Il nous semble plutôt qu'elle s'est retirée, comme elle en avait l'habitude et comme elle aimait le faire, dans sa solitude de Balcic ou de Bran, et qu'elle reviendra un jour avec le même sourire rêveur.

À Balcic, ce printemps, nous avions le sentiment qu'elle s'y trouvait réellement. Cette petite merveille d'art et de grâce qui est le château de Balcic est à tel point son œuvre, elle est un si fidèle et si intime témoignage du goût de la Reine, de sa sensibilité et de son cœur, que le soir, quand nous regardions du large de la mer l'image lointaine du palais et de ses jardins, il nous semblait voir dans la douce obscurité de l'heure la blanche silhouette de la Reine passant sur les terrasses qu'elle avait tant aimées.

Cet hiver, aux concerts de la Philharmonique, dont elle avait été jadis un des auditeurs les plus fidèles et les plus attentifs, quand on jouait les grandes œuvres que nous savions avoir été aimées par la Reine (du Beethoven, du Bach, du Mozart), nous étions tentés de retourner vers sa loge, car nous avions parfois le sentiment qu'elle y était et que, penchée légèrement en avant, avec ce doux geste méditatif qui lui était familier, elle écoutait...

Rien ne nous convainc de sa disparition, rien ne nous fait renoncer à sa présence. Jamais souvenir ne fut plus vivant et plus proche et ceci non seulement chez nous, mais dans le monde entier, car on lit partout les œuvres de la Reine Marie et ses nombreuses traductions dans presque toutes les langues du monde civilisé continuent de conquérir les lecteurs, surpris et émerveillés de découvrir dans une grande Reine un grand écrivain.

Grand écrivain elle le fut par l'audace de son intelligence, par la profondeur de son esprit, par cet alliage subtil d'ironie et de tristesse, qui donne à son style tant d'acuité et tant de grâce. On se rend de plus en plus compte que L'histoire de ma vie *est non seulement un des plus intéressants documents humains pour la connaissance de l'histoire européenne contemporaine, mais en même temps une œuvre poétique de premier ordre. L'énorme succès conquis par ce livre, chez nous comme aux États-Unis, comme en Angleterre, en France et en Allemagne, est dû à sa valeur documentaire, mais sans doute et avec la même force aux grandes qualités littéraires qu'il révèle.*

Ce livre nous aidera toujours à retenir parmi nous la chère ombre royale.

LE DIRECTEUR DU THÉÂTRE NATIONAL DE BUCAREST À L'ÉTRANGER

L'interview donnée à Londres, la semaine passée, par M. Camil Petresco au journal „Daily

Mail" et reproduite par la presse de Bucarest, grâce à un télégramme de l'agence Rador, nous donna sur le voyage entrepris à l'étranger par le directeur du Théâtre National certains renseignements d'un réel intérêt.

D'habitude, quand nos hommes de théâtre allaient à l'étranger, ils s'y rendaient pour retenir des pièces de grand succès et pour observer leur mise en scène qu'ils reproduisaient quelques mois plus tard à Bucarest, avec plus ou moins de discrétion, avec plus ou moins de fidélité. Comme la plus grande partie du répertoire de nos théâtres était (et d'ailleurs, elle l'est encore) fournie par les pièces étrangères, la meilleure façon d'établir un répertoire c'était de faire un voyage. Rien n'était plus commode, rien ne demandait moins d'effort intellectuel, rien n'était plus simple. On allait à Paris pour retenir le dernier Bernstein, on allait à Vienne pour retenir le dernier Molnar et même pour y retenir le dernier Bernard Shaw (puisque Vienne était dans le temps une sorte de capitale théâtrale de l'Europe), on ajoutait parfois un Shakespeare, dont la mise en scène était discrètement copiée d'après un modèle étranger – et le répertoire était prêt.

Nous savions bien que pour établir son répertoire un directeur de la compétence et de la haute valeur intellectuelle de M. Camil Petreco n'avait pas besoin de recourir ni à la mode de Paris, ni à celle de Vienne, ni à celle de Londres. Nous savions également qu'en entreprenant un voyage à l'étranger il n'allait pas faire cette sorte de chasse comique des grands succès à la mode qui nous oblige de voir à Bucarest *toutes les stupidités qui ont eu la chance, parfois inexplicable, de plaire au public d'ailleurs.*

Le répertoire, M. Camil Petresco le fera à Bucarest, pour le public de Bucarest, avec les interprètes de Bucarest. Son premier rôle est de servir la littérature dramatique roumaine et les grandes œuvres classiques et ceci dans un esprit qui soit le nôtre et qui tienne compte uniquement de nos propres ressources de création dramatique.

Ce que M. Camil Petresco essaie de faire à l'étranger c'est de servir notre théâtre, de le faire connaître par les milieux artistiques étrangers et d'attirer leur attention sur la valeur d'une littérature dramatique qui a souffert l'injustice d'être trop longtemps méconnue. Le rédacteur du „Daily Mail" nous apprend le projet d'un échange de représentations théâtrales entre Londres et Bucarest. Il paraît que M. Camil Petresco a l'intention d'inviter chez nous une troupe anglaise (dont le succès est d'avance assuré, car nous n'avons pas encore oublié l'intérêt retentissant suscité au mois de mai par les représentations du Dublin Gate Theatre malgré sa modeste notoriété) et d'envoyer en échange une troupe roumaine à Londres. Sans risquer aucun pronostic, nous avons l'espoir qu'une équipe du Théâtre National de Bucarest, qui jouerait à Londres les grandes pièces caractéristiques de notre répertoire et surtout les comédies de Caragiale, pourrait non seulement trouver dans la grande capitale un accueil amical, mais surtout éveiller un vif intérêt intellectuel et une égale satisfaction artistique.

EMINESCU ÎNTR-O EDIŢIE MONUMENTALĂ

Se află de câteva zile în librării o carte care reprezintă nu numai un mare eveniment literar, nu numai o minunată realizare grafică şi o podoabă a bibliofiliei româneşti, dar un adevărat moment de sărbătoare în cultura noastră.

Această carte este primul volum al *Operelor* lui Mihai Eminescu, în ediţia Fundaţiei pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II".

E greu de spus tot ce datorează viaţa noastră culturală de azi acestei Fundaţii Regale, care sub controlul personal al Suveranului şi sub direcţia profesorului Al. Rosetti, a reuşit în câţiva ani să dea întregii noastre mişcări literare o nouă faţă. Fundaţia a devenit însuşi centrul acestei mişcări literare: de la ea pornesc iniţiative, spre ea vin energii creatoare, sub patronajul ei se întreprind mari lucrări de restauraţie critică şi de sinteză culturală. A arăta importanţa acestei activităţi nu este însă un subiect de articol, ci de monografie – monografie care s-ar cuveni scrisă, dacă ritmul viu în care lucrează Fundaţia n-ar depăşi însă orice încercare de a încheia socotelile înfăptuirilor sale.

Să observăm totuşi că una din cele mai interesante laturi ale activităţii Fundaţiei, o constituie retipărirea scriitorilor noştri clasici. „Retipărirea" este prea puţin spus. „Restaurare" se potriveşte mai bine. Într-adevăr, Fundaţia nu se mulţumeşte a repune în circulaţie texte uitate sau părăsite, ci se sileşte să reînvie capitole întregi din istoria noastră literară şi să reconstituie marile personalităţi creatoare ale trecutului.

Până în momentul în care Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II” şi-a pus această problemă, soarta clasicilor noştri a fost tristă pentru memoria lor şi umilitoare pentru noi. Scriitorii clasici care se citesc încă de marele public, cel puţin de publicul şcolăresc (Alecsandri, Creangă, Caragiale) erau tipăriţi în ediţii ordinare, nedemne de marele lor nume şi exploataţi fără scrupule, ca un fel de moşie a nimănui, – iar scriitorii clasici care au încetat de a mai fi o lectură obişnuită (Heliade-Rădulescu, Hasdeu, Odobescu, Macedonski) erau lăsaţi în uitarea vechilor ediţii.

Fundaţia şi-a luat asupră-i sarcina nobilă de a readuce operele noastre clasice la viaţă. Ea a întreprins astfel o serie de mari ediţii critice, care însemnează o admirabilă întoarcere spre trecut şi o reluare de contact cu vechile izvoare ale scrisului românesc, privite sub lumina noilor timpuri.

Suntem încă departe de a putea măsura întreaga însemnătate a acestor fapte, căci marile lucrări întreprinse sunt încă în plină desfăşurare şi ele dau întregii Fundaţii o înfăţişare de vast şantier cultural. De pe acest şantier ne vine astăzi, ca o încoronare, dar şi ca o făgăduinţă, strălucita carte care luminează de câteva zile vitrina librăriilor.

Primul volum al operelor lui Eminescu, astfel cum ne este dăruit, este una din cele mai frumoase tipărituri ce ne-a fost dat să ţinem în mâinile noastre.

De la aşezarea textului în pagină până la claritatea clişeelor, de la calitatea hârtiei, frumuseţea tiparului, preciziunea clişeelor – totul dovedeşte o grijă nesfârşită, un gust fără greşeală, un devotament şi o iubire, care însufleţesc tehnica şi o fac să vibreze.

E mai mult decât o carte: e un obiect de artă – şi ne apropiem de el cu sfială, cu respect, cu emoţie. Niciodată memoria lui Mihai Eminescu nu a fost cinstită în chip mai demn decât prin această carte, care îi poartă numele într-un filigran luminos, pe fiecare pagină.

Despre cuprinsul acestei ediţii monumentale, va trebui să vorbim îndelung, atunci când vom fi avut răgazul să luăm cunoştinţă de toată bogăţia lui. Lucrarea a fost făcută de d. Perpessicius, critic literar, poet şi erudit, care i-a închinat nenumeraţi ani de muncă. Nu este cuvânt, în această carte, care să nu fi cerut cercetare, control şi răspundere. Eminescu a fost totdeauna în cultura noastră o problemă mereu deschisă. Numeroşi specialişti s-au certat pentru a fixa forma definitivă a textelor eminesciene sau pentru a stabili un amănunt de biografie, de interpretare sau de scriere. Toate aceste polemici, toate aceste divergenţe de opinie, toate aceste enigme trebuiau să capete o soluţie şi nimeni nu era mai indicat să o dea decât criticul şi poetul Perpessicius, care întruneşte o sensibilitate artistică excepţională, cu o mare probitate ştiinţifică. O astfel de lucrare nu se citeşte într-o zi şi nici în zece. Ea cere din partea noastră o atenţie încordată pentru fiecare rând, căci fiecare rând dezleagă o întrebare.

Ceea ce a făcut d. Perpessicius pentru poeziile lui Eminescu – urmând ca mai târziu să facă pentru întreaga lui operă – este o adevărată reînviere a întregului complex de fapte materiale şi sufleteşti care au dat naştere pe vremuri creaţiei lui poetice. Poem cu poem este repus, cum cerea încă de la 1902 Anghel

Demetriescu, „în înprejurările ce l-au produs”. D. Perpessicius ne ajută să retrăim momentul creator al poetului, să înţelegem pentru cine şi pentru ce scria el, să urmărim lupta lui cu fiecare cuvânt şi să cunoaştem treptele ce l-au dus, prin câteva forme intermediare, spre forma ultimă a unui vers. Capitolul de „Note şi variante”, care el singur cuprinde peste 200 de pagini mari, tipărite mărunt, este desigur partea cea mai importantă a lucrării d-lui Perpessicius şi reprezintă pentru noi putinţa de a intra în intimitatea operei lui Eminescu, prin cele mai secrete părţi, prin cele mai necunoscute drumuri.

Editorul a avut de asemeni ideea minunată de a adăuga volumului 50 de reproduceri fotografice după manuscris. Un tezaur literar este astfel pus la îndemână cetitorului (căci nu oricine poate pătrunde în sala de manuscrise a Academiei şi mai ales nu oricine se poate orienta prin acest dificil material, care şi-a păstrat atâta vreme secretele lui nedescifrate). Cu imaginea scrisului lui Eminescu în faţă şi cu examenul amănunţit pe care editorul ni-l oferă pentru fiecare poem, putem simţi departe, în trecut, momentul de miracol în care fruntea poetului s-a aplecat peste pagina albă.

NOTĂ LA *CAPRA NEAGRĂ*

Capra Neagră este o carte fermecătoare. Ea sporeşte pentru noi mirarea de a constata încă o dată cât de puţin răsunet are scrisul d-lui Emanoil Bucuţa în marele public cititor.

În timp ce atâtea romane triviale au o răspândire gălăgioasă şi cu totul în dezacord cu puţinul lor merit, cărţile d-lui Bucuţa apar cu o exagerată modestie, sunt cunoscute într-un cerc foarte restrâns şi trec repede în afară de actualitate. Este ceva şters sau poate resemnat în întreaga carieră literară a acestui scriitor care ascunde într-o activitate culturală administrativă, desigur utilă, dar fără glorie un destin de artist adevărat. Poate că nu e exagerat să spunem că există un „caz Bucuţa”, pe care critica va fi datoare să-l ridice şi să-l rezolve într-o zi. Oricât am crede într-o „soartă a cărţilor”, ea nu ne scuteşte de îndatorirea de a-i rectifica greşelile prea mari. Printre aceste greşeli, trebuie să trecem şi lipsa de răspândire a operei d-lui Bucuţa. Faptul că *Fuga lui Şefki*, care, printre cărţile noastre de proză, e una din cele mai frumoase (lucru pe care nu ostenesc a-l spune de la prima lectură, atât de mult încât încep a mă teme de o recitire ...), faptul că o asemenea carte poate să rămână oarecum uitată şi în orice caz să lipsească din conştiinţa literară vie a publicului ,cititor, atrage pentru critica noastră literară anumite răspunderi şi dovedeşte ori o lipsă de vigilenţă, ori o lipsă de autoritate şi de persuasiune.

Putem oare spera că recenta *Capra Neagră* va avea mai mult noroc şi că va cuceri nu numai pentru sine, dar pentru întreaga operă a scriitorului, o ascultare mai justă?

Sunt fară îndoială în literatura d-lui Bucuţa anumite obstacole, ce opresc o luare de contact uşoară. Aceste obstacole nu lipsesc nici din ultima sa carte.

D. Bucuţa scrie o proză grea, ornamentală, uneori fastuoasă, cu mari virtuţi de artă, cu mari frumuseţi muzicale, cu anumită profundă gravitate de ton, dar tocmai din cauza acestui fast stilistic, o proză împiedicată uneori în propriile ei ornamente. D-sa nu este un scriitor comunicativ. Mă întreb dacă s-a gândit vreodată să scrie teatru şi mă întreb dacă ar reuşi. Probabil că nu. Scrisul său nu are acea rupere nervoasă, acea bătaie scurtă care poate da frazelor o naturaleţă de vorbire directă. E un poet obişnuit cu cadenţele mari, cu măsurile largi. Proza sa e o proză de poem şi acest lucru se simte uneori, în roman, şi prin frumuseţe, dar şi prin inadecvare.

Totuşi lirismul d-lui Bucuţa nu este lipsit de putere evocatoare. Există un anumit grad de irealitate în povestirile sale, anumită lumină difuză, prin care lucrurile şi oamenii apar fumurii, cu ceva fantomatic în mişcarea lor, dar odată ce am trecut pragul acestei lumi, ea ne prinde în cercul ei vrăjit. D. Bucuţa nu este poate propriu-zis un romancier, în sensul că eroii săi nu au o existenţă autonomă, detaşată de autorul lor, ci există mai mult printr-o resfrângere de lumini, colori şi sunete într-o viziune poetică ce-i îmbrăţişează pe toţi, dar această viziune e atât de puternică încât se substitue biruitoare observaţiei exacte.

De altfel nu trebuie să abuzăm de definiţii şi nu trebuie să-i refuzăm cu totul d-lui Bucuţa, pentru motivul că nu este un observator sau un psiholog şi că lucrează cu alte instrumente decât acestea, calitatea de romancier. *Capra Neagră* este şi din punctul de vedere al tehnicei de roman, o lectură deosebit de interesantă. Expunerea nu e rectilinie şi nu are o desfăşurare de povestire. Faptele se petrec în timpuri diferite (în 1911 şi astăzi), în locuri diferite (la Blaj, la Sibiu, la Berlin) şi legătura dintre ele e făcută prin schimbări de plan, prin deplasări de obiectiv, printr-o alternanţă de anticipări şi reveniri, care păstrează pe tot parcursul cărţii interesul lecturii şi care arată în mod neîndoios că autorul a meditat la tehnica artei sale şi şi-a pus problema de romancier.

În acest sens, al apropierii de roman, d. Bucuţa face o experienţă îndrăzneaţă, căci încorporează în ultima sa carte câteva momente şi figuri istorice (Caragiale, Beldiman, ministrul României la Berlin, din 1911...) care nu fac simplă figuraţie în carte, ci participă efectiv la mersul acţiunii. Acest schimb între cronică şi ficţiune, această „romanţare" a anumitor fapte exacte este un procedeu la care romanul contemporan recurge adesea. În opera d-lui Bucuţa, prezenţa acestor „parcele de realitate" nu este poate un simplu procedeu de tehnică, ci este mai ales o încercare de a spori consistenţa epică a povestirii. Este ca şi cum autorul ar arunca o ancoră în plină realitate, ancoră ce-l va opri să se depărteze prea mult de ea, în vis.

Dincolo de orice valoare documentară, prezenţa unui fapt autentic într-o povestire măreşte gradul ei de „credibilitate". S-ar zice că ceva din adevărul lui se resfrânge asupra întregii cărţi şi că în această alăturare de figuri reale şi personaje fictive, ceva din realitatea celor dintâi se transmite celorlalte.

Caragiale este pentru noi, chiar dacă nu l-am cunoscut, o figură familiară şi a-l vedea stând la o masă cu eroii închipuiţi ai unui roman de dragoste (deşi este ceva artificial în această convieţuire) ne dă în mod tulburător iluzia adevărului în aşa măsură încât suntem ispitiţi a vedea în povestea citită, un roman cu cheie şi a căuta să deschidem lacătele lui închise.

Ne e greu să spunem în ce măsură, d. Bucuţa ne dă un Caragiale adevărat sau unul de legendă. D-sa are un scris prea personal, pentru ca, făcându-l să vorbească pe Caragiale, să nu-i împrumute inflexiuni străine. În câteva locuri, sub volubilitatea oarecum forţată a personajului, am ghicit mai puţin verva lui Caragiale şi mai mult efortul autorului. Acelaşi lucru l-am putea spune, de altfel, şi despre încercarea d-lui E. Lovinescu de a ne da o schiţă vie lui Caragiale în *Mite* sau despre aceeaşi încercare a d-lui Cezar Petrescu în *Carmen Saeculare,* sau, în sfârşit despre recenta experienţă făcută de d. Victor Ion Popa în „Maistoraşul Aurel”.[1]

Legendarul „conu Iancu” este mai viu în memoria noastră, decât în cele mai scrupuloase încercări de reconstituire. Nu mai puţin, prezenţa lui neaşteptată în *Capra Neagră* măreşte plăcerea lecturii şi scoate din când în când romanul din ceaţa lui de vis, spre a-l fixa pe terenul ferm al faptelor.

---

[1] Nu e fără interes să observăm că atât d. Bucuţa cât şi d. Victor Ion Popa romanţează serbările din August 1911, de la Blaj, ale cincantenarului Astrei. A confrunta cele două versiuni ale aceluiaşi moment este un exerciţiu literar, pe care cititorul îl va face cu folos.

Cronica vie începe a deveni pentru romanul românesc unul din izvoarele lui cele mai generoase şi un rezervor important de material, de teme şi de inspiraţie.

Capra Neagră aduce în opera d-lui Bucuţa peisaje noi. Nu numai că părăseşte Dunărea şi Marea, din vechile cărţi, urcând spre munţi (prilej pentru autor de a scrie câteva magnifice pagini despre păduri şi piscuri) şi trece dincolo de Carpaţi, într-un Ardeal pe care îl fixează în câteva admirabile stampe de cetate (cum este tulburătoarea imagine a Mediaşului), dar ne duce mai departe într-un Berlin dinainte de război, unde se desfăşoară faptele principale ale povestirii, Berlin evocat cu o emoţie ce cuprinde în aceeaşi lumină de nostalgie lucrurile şi oamenii. Este pentru d. Bucuţa şi pentru eroii săi oraşul tinereţii lor, şi acest lucru e de ajuns să-l transfigureze, să-l însufleţească până în cea mai neînsemnată piatră. Berlinul puţin pompos, încărcat, decorativ şi greoi pe care-l cunoaştem, devine în cartea aceasta o cetate uşoară, plutitoare, strălucind de tainice focuri spirituale. Capitala imperiului de la 1911 îşi pierde masivitatea ei prusacă, îşi topeşte amestecul ei baroc de stiluri şi se transformă într-un oraş melodios.

„Brandenburger Tor, aşezată ca un căluş de vioară pe pieptul cântător al Berlinului”, spune foarte frumos d. Bucuţa, şi într-adevăr rumoarea oraşului acompaniază întreaga poveste, ca o depărtată melodie.

D. Bucuţa vorbeşte despre Berlin cu pasiunea cu care Rilke sau George Moore sau, acum de curând, C. F. Ramuz vorbeau despre Paris. D-sa vede uneori un oraş tânăr, liber, expansiv, aproape meridional, un „Berlin frământat, zgomotos şi ieşit în stradă ca un oraş italian”, dar alteori un oraş grav, plin de nostalgii şi tăceri meditative.

În literatura noastră, un singur alt scriitor a mai iubit Berlinul şi ne-a dat o înfăţişare, e adevărat diferită, a lui: Matei Caragiale.

„Am de Berlin mare slăbiciune”, spunea el în chiar pragul straniului său *Remember* – declaraţie reînnoită, câteva pagini mai departe: „un vechi berlinez ca mine” .

Fără să exagerăm importanţa jocului, am putea confrunta cele două imagini ale aceluiaşi oraş, aşa cum ni le transmit, foarte diferite, cei doi scriitori, care în acelaşi decor, ba uneori exact în aceleaşi colţuri de oraş[1], au făcut să trăiască două povestiri cu sunet atât de distinct.

Remember e o povestire stranie, întunecată, poescă, în timp ce *Capra Neagră* – carte nici ea lipsită de mistere – are mai multă lumină, o mai uşoară graţie, ba chiar anumită uşurinţă sentimentală, ca într-un adevărat „episod berlinez de tinereţe şi de iubire”, cum spune undeva autorul însuşi.

S-a înţeles cred până aici că intenţia noastră n-a fost să facem pentru *Capra Neagră* o recenzie sau un articol de critică propriu-zisă. Când va fi să vorbim despre întreaga operă a d-lui Bucuţa, vom reveni desigur la această carte, care ocupă un loc însemnat în cariera d-sale şi poate chiar hotărâtor de aici încolo, pentru destinele ei.

---

[1] „La o răspântie, un havuz aruncă fâşii de apă în toate părţile, pe când deasupra, de piatra roşie, îmbrăcat în zale şi rezemat în spada lui grea medievală, stătea Roland, braţul Dreptăţii.” (Emanoil Bucuţa: *Capra neagră* p. 56).
„La răspântia unde e fântâna lui Roland din Berlin, în lumina prea vie care, după beznă, îmi luase văzul săgetat, mă pomenii faţă în faţă cu şir Aubrey, ceea ce, când îl privii bine, nu-mi făcu tocmai plăcere.” (Mateiu Caragiale: *Opere.* Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II”, p. 44).

Totuşi nu ne putem despărţi de carte fără a spune cât farmec şi câtă lumină aduc în paginile ei, cele câteva siluete feminine care se desprind din ea, mai mult prin evocare, decât prin creaţie epică directă. Magdalena Olbert, Lotte Urban şi femeia fără nume de la finele cărţii (unde apare într-un scurt, dar emoţionant episod neaşteptat) sunt figuri patetice, de o intensă feminitate, cu ceva dureros în această tensiune de iubire, de poezie, de sensualism şi de tăcere orgolioasă.

Desigur sunt mari deosebiri între ele, dar după ce te-ai depărtat puţin de carte, siluetele lor distincte se topesc în povestire, ca într-un poem.

SPECTACOLE DE VARĂ

Nici unul din spectacolele de teatru ale acestei stagiuni de vară nu merită şi, desigur, nici nu aşteaptă onoarea unei cronici.

Din momentul în care teatrele încep să joace „în aer liber”, directori, actori şi autori se consideră în mod automat liberaţi de orice îndatorire artistică. S-ar zice că bunul simţ, ca să nu mai vorbim de simţul critic, e o facultate care nu se poate exercita decât cu plafonul închis. Sub cerul descoperit, teatrul românesc face un salt înapoi de cel puţin jumătate veac şi se întoarce cu cele mai grosolane metode de repertoriu şi de joc. Afişe mari răspândesc în toată capitala, titluri triviale, cărora le lipseşte uneori şi singura scuză de a avea haz. Caut în cele câteva istorii de teatru pe care le avem (D. C. Olănescu, Teodor Burada....) şi nu găsesc nimic care să întreacă în grosolănie sau în stupiditate, întrebarea zilnic imprimată, cu litere enorme pe toate zidurile, în toate ziarele: *Ai cui sunt pantalonii*?

Cât despre felul în care se joacă acest repertoriu de vară, el recurge la tot ce e mai violent! mai forţat şi mai lipsit de scrupule în arsenalul actorului de comedie. Tumbe, piedici, bîlbîieli, grimaze – nimic nu e prea mult sau prea dezonorant, pentru a obţine râsul publicului.

Şi totuşi, aşa cum sunt, aceste spectacole reprezintă încă un anumit pitoresc al teatrului bucureştean – ceva care îl leagă de începuturile lui şi menţine o anumită tradiţie, la urma urmelor nu prea vinovată de cabotinaj uneori simpatic, când rămâne numai naiv şi nu devine de-a binelea pornograf. Însuşi modul în care se formează trupele de vară, cu actori de toată mâna, adunaţi cum dă Dumnezeu, aminteşte acele biete trupe dinainte de 1900, care jucau în toată ţara, în grădini, cu scene improvizate peste noapte, farse şi operete care, probabil, încă n-au îmbătrânit de tot, de vreme ce se mai joacă şi astăzi, cu numele schimbat.

„Grădina de vară” este un întreg capitol în istoria teatrului românesc, poate cel mai mişcător capitol, căci reprezintă teatrul în aspectul lui eroic, de sărăcie, de mizerie, de zbucium, teatrul nomad, bătut de ploi şi urmărit de nenoroc.

Fraza cu care începe una din cronicile dramatice de la 1876, ale lui Eminescu, este şi astăzi emoţionantă. „Actorii tineri ai Teatrului Naţional, au ridicat în grădina cafenelei *Chateau aux fleurs* o scenă unică, pe care execută cu mult succes piese într-un act şi canţonete înaintea unui public adesea foarte numeros”.

Câte asemenea „scene mici” ridicate în tot felul de grădini şi cafenele nu dau istoriei teatrului nostru din trecut aspectul său familiar, boem, nu lipsit de bună voie uneori, dar nici de melancolie!

Este de scris o întreagă monografie asupra „teatrului de vară”, în România şi sunt convins că subiectul păstrează nu numai un foarte interesant material documentar, dar şi un nebănuit farmec pentru a răsplăti munca cercetătorului.

Dacă privim cu oarecare îngăduinţă şi în orice caz, nu cu indignare, spectacolele de farsă şi de revistă, care se joacă din centru până la periferie, în tot felul de „grădini”, mai mult sau mai puţin de teatru, este fiindcă în cel din urmă din aceste spectacole, dăinuieşte poate – fără ştirea şi fără vina celor ce-l joacă – ceva din trecutul încă viu al teatrului nostru de la începuturile sale. Mai mult chiar, mă întreb dacă un anumit grad de grosolănie nu este strict necesar teatrului de vară, pentru a-i păstra caracterul de „teatru de cartier”, pe care l-a avut totdeauna, şi graţie cărui şi-a conservat marea lui popularitate. Chiar atunci când se află în plin centru, grădina de teatru are o anumită nevoie de mahala, anumită cordialitate gălăgioasă, pestriţă, în care încă persistă parcă amintirea vremurilor când între acte se consuma bere şi se strigau de la o masă la alta, chelnerii. Vremuri patriarhale ale teatrului românesc, când limitele dintre comedie, canţonetă şi *music-hall* nu erau lămurite – confuzie din care poate că se trage în linie directă şi actualul „gen de revistă, popularizat de Tănase şi continuat de atâţia alţii....

„Grădina de vară”, face parte din peisagiul Bucureştiului, din pitorescul lui, din viaţa lui populară, din însufleţirea nopţilor lui de iulie. Cortina multicoloră de reclame, scaunele albe de lemn şi fier vopsit, pietrişul de pe jos, orhestra care atacă „uvertura” plină de refrenuri cunoscute, zgomotul tramvaielor, care se aud trecând afară, în stradă, ferestrele luminate ale caselor cu etaj din apropiere, unde apar la pervaz, în cămăşi de noapte, vecinii treziţi din somn – toate acestea sunt imagini atât de bucureştene, încât dispariţia lor ni se pare că ar sărăci oraşul de anumit farmec puţin provincial, care-l leagă încă de lumea lui Caragiale şi îi păstrează, dincolo de aspectul de metropolă modernă, amintirea unui trecut aproape idilic.

Ne e greu să ne închipuim un Bucureşti, fără grădini de vară, după cum ne e greu să ni-l închipuim fără „trăsuri cu cai” – deşi ne dăm seama că timpul nu le va ierta nici pe unele, nici pe celelalte şi, în marele oraş european pe care îl vedem căutându-şi sub ochii noştri un plan ordonat de cetate modernă, nu se va opri în drumul său, de dragul pitorescului. Nostalgiile noastre nu pot ţine în loc lucruri sortite să dispară şi care toate tocmai de aceea devin nostalgice.

Oricum, vechiul Bucureşti se apără cum poate şi revine mereu acolo unde poate, la obişnuinţele lui familiare. Oriunde se mai află 50 de metri pătraţi, încă liberi, în centru sau la periferie, la un colţ de stradă, într-o curte ascunsă, la o margine de cartier sau pe o uliţă neluată încă de curentul noilor construcţii, vezi apărând din senin, un gard de lemn vopsit, o firmă albastră sau roşie de neon şi o casă de bilete: „Grădina American", Grădina Paris", Grădina Pax", „Grădina Milano", „Grădina Florida", „Grădina Unic", „Grădina Nero". „Grădina Ileana", „Grădina Edison", „Grădina Şic"....

E adevărat că în cele mai multe din aceste „grădini de vară", cu nume atât de amuzante, în care un mahalagism robust şi optimist se trădează de la primă vedere, e adevărat că locul principal îi revine cinematografului, dar şi aşa – chiar dacă nu ţinem seamă de afişul care anunţă *„în pauză, artişti*" – grădinile acestea ţin mai puţin de răspândirea relativ recentă a cinematografului, şi mai mult de tradiţia unui gen de spectacol popular, specific bucureştean. Toate aceste grădini – Pax, Şic, Florida sau Nero – coboară în linie directă din memorabila „Grădina Union" unde în veci, neuitatul nostru prieten, Jupân Dumitrache Titircă, îşi ducea „damele" dumnealui, pe coana Veta şi pe Ziţa, să vadă acele „comedii de le joacă Ionescu".

Mă gândeam şi astăzi cu duioşie la toţi jupânii Dumitrache, la toţi Venturienii, care şi astăzi, nu am nici o îndoială, în serile de vară trebuie să fie, schimbaţi de trecerea timpului şi totuşi, în fond inalterabili, în aceste grădini Union, unde joacă alţi Ioneşti, pentru mereu acelaşi public...

UN PRIX DE VERTU

L'Académie Roumaine aura à partir de cette année la charge de décerner un prix de vertu. Sa grande aînée, l'Académie Française, le fait depuis de nombreuses années déjà et son prix de vertu est devenu en France une des traditions académiques les plus populaires. On en parle d'habitude avec une certaine ironie, car la vertu est un sujet qui se prête facilement à la plaisanterie, mais on n'en parle pas moins. Soyez certains que nos auteurs de revue ne manqueront pas d'écrire, pour la prochaine saison, des couplets et des sketches *sur ce prix de vertu qui fait ses débuts chez nous. On en rira, sans doute, mais l'Académie (toutes les Académies d'ailleurs...) supporte fort bien le rire: elle ne l'entend pas.*

J'ai lu avec beaucoup d'attention le règlement du nouveau prix. Je me dépêche de vous dire que je ne m'y sens pas du tout qualifié, mais j'ai une curiosité instinctive pour tout jeu de hasard (loterie, jeu de cartes, prix littéraire...) et en outre j'avoue un profond et sincère intérêt pour toute manifestation académique.

J'ai lu donc attentivement les conditions prévues pour l'attribution du prix et j'ose dire que, dès la première ligne, elles m'ont paru en contradiction flagrante avec la notion même de vertu.

En effet, pour obtenir ce prix, il faut avant tout le demander. Seuls les vertueux qui auront signé une demande dûment timbrée, sans doute, pourront être élus. Ceci fausse, il me semble, dès le point de départ, la signification du prix qui manquera inévitablement *son but. On donnera le prix à une personne qui aura eu l'orgueil de se considérer vertueuse et qui par ce simple fait aura fait la preuve de ne pas l'être. La vertu s'ignore soi-même. Elle n'a pas la conscience de sa propre valeur. Elle n'en est pas fière. Un homme vertueux n'a pas la conscience et surtout il n'a pas l'orgueil de l'être. Ne croyez-vous pas que dans le fait de poser sa candidature il y a quelque chose d'ostentatif qui contredit non seulement toute modestie, mais toute discrétion et toute délicatesse?*

Quand on est vertueux (je ne le suis pas, mais je le suppose), on ne le crie pas à tue-tête. La vertu n'est ni une profession, ni un état civil. C'est quelque chose de si intime, de si secret, que l'idée même de la récompenser publiquement paraît une indiscrétion. Il faut beaucoup de délicatesse et de tact pour ne pas blesser un homme en lui offrant un prix pour ce qu'il a de plus caché et de plus humble.

Méfions-nous de la vertu qui pose sa candidature et qui brigue un prix. Méfions-nous de ceux qui sont vertueux et le savent. Le savoir, c'est ne pas l'être.

Voici pourquoi je doute fort que l'Académie trouve l'homme vertueux dont elle a besoin. Elle l'appelle: il faudrait plutôt aller le chercher.

FRANCE-ALLEMAGNE

Toute la presse parisienne parle de cet étrange M. Otto Abetz qui vient d'être obligé de quitter la

France et de ne plus y revenir, malgré ces nombreuses déclarations de francophilie et malgré sa laborieuse activité dans le domaine du „rapprochement franco-allemand”.

Il paraît que M. Abetz n'est pas tout à fait étranger de l'obscure affaire de propagande, découverte dernièrement à Paris et dont l'instruction judiciaire continue de susciter partout un intérêt grandissait. Il paraît également que la „propagande” commence à devenir une notion si confuse qu'elle réussit d'abriter, sous les apparences les plus honorables, les intentions les plus troubles.

Pourtant, tous ceux qui ont connu M. Abetz et qui racontent maintenant leurs souvenirs sont d'accord à lui reconnaître une certaine sympathie pour la France. Je ne serais pas surpris d'apprendre sur cette sympathie était sincère. Elle pouvait fort bien servir à des fins politiques, elle pouvait même être au service d'un'certain bureau et ne pas être pourtant moins sincère.

Il y a dans le génie de la France un pouvoir de séduction spirituelle à laquelle toute une catégorie d'Allemands a toujours été sensible. Ils ne peuvent peut-être pas aimer la France, mais ils ne peuvent non plus résister à sa douceur, à sa grâce, à sa légèreté. Tout ce qui est lourd dans le génie allemand, tout ce qui y est trop pesant et en même temps trop vague et trop nébuleux trouve dans la clarté française, dans sa lumière intime, une sorte de réponse, une sorte de repos. Le génie de la France sait unir l'ordre et la spontanéité, la grâce et la profondeur. Sa notion de la liberté est trop humaine et trop naturelle pour ne pas séduire même *ceux qu'elle ne peut convaincre. Il y a toujours eu en Allemagne une sensibilité spéciale pour ces dons, qui contredisaient l'esprit allemand, mais qui ne lui donnaient pas moins une sorte de nostalgie pour le doux climat spirituel de la France.*

Ne parlons pas de Henri Heine. Des raisons spéciales, pourrait-on dire, le menaient vers Paris et le rendaient spécialement sensible à sa liberté. Mais parlons de Rainer Maria Rilke, qui aima avec une ferveur égale la France et l'Allemagne et qui écrivit des vers français, aussi beaux que les plus beaux vers de Stunden-Buch.

*Parlons aussi de Ernst Erich Noth, qui sans être obligé de quitter le troisième Reich (car il n'était ni juif, ni socialiste), le quitta pourtant en 1933 et, après avoir été un admirable romancier allemand, est maintenant en train de devenir, dans la Province devenue une nouvelle patrie, un admirable écrivain de langue française. Parlons également de Friedrich Sieburg dont le livre sur la France (*Gott in Frankreich*) est une œuvre d'intelligence et presque de tendresse, bien que l'auteur soit un excellent allemand et bien qu'il se soit rallié au nouveau régime.*

Pour peu que les valeurs spirituelles comptent pour quelqu'un, il est bien difficile qu'il n'aime pas la France, au moins en secret.

MUNCITORII ŞI DRUMEŢIA

Excursiile muncitoreşti organizate de „Muncă şi voie bună" au fără îndoială o valoare de netăgăduit

prin ele însele – căci nu e puţin lucru să duci grupuri întregi de muncitori să-şi petreacă o zi de libertate în regiuni pe care nu le cunosc, dar au în acelaşi timp o valoare de îndemn şi de exemplu. Rostul nu este numai să-i înfăţişeze muncitorului locuri şi peisaje noi, dar mai ales să-i dea gustul şi curiozitatea de a le cerceta. Într-o ţară ca a noastră, în care, de la munte la mare, faţa pământului se schimbă de atâtea ori, într-o nespusă bogăţie de forme şi culori, drumeţia ar trebui să fie o obişnuinţă firească. A lua sacul de merinde în spinare şi a pleca afară din oraş, spre câmp, spre păduri, spre alte ţări ar trebui şi ar putea fi o bucurie la îndemâna oricărui om muncitor. Trebuie să înţelegem că drumeţia nu este un lux. Cine simte nevoia să umble, cine cunoaşte marea bucurie de a privi zările largi de dincolo de oraş, cine a înnoptat vreodată într-o cabană de munte, la o margine de pădure ştie cât de puţini bani trebuie pentru aceste fericiri simple. Drumeţia cere mai mult suflet decât bani. Ea cere anumită nevoie de libertate, anumită înclinare firească spre minunile mari ale vieţii, care nu se cumpără cu bani, dar se cuceresc cu oarecare trudă. Nu-mi aduc aminte să fi întâlnit sus, pe munte, oameni bogaţi. Cei mai mulţi drumeţi sunt oameni modeşti care îşi câştigă destul de greu o pâine necăjită, dar care găsesc pe drumurile de munte un ceas de odihnă adâncă şi de linişte fără margini. Privită de sus, toată viaţa pare altfel.

Un om căruia îi place să umble, un om care ştie să umble, este un om care poate fi fericit. Drumeţia este în acelaşi timp o învăţătură şi o bucurie. Ea ne pune în legătură cu oameni şi fapte, pe care altfel n-am avea cum să le cunoaştem. Ea ne lărgeşte câmpul de vedere. Ea ne ajută să înţelegem mai bine viaţa, nu numai viaţa noastră de fiecare zi, pe care o ştim prea bine şi de care uneori suntem sătui, dar viaţa altor oameni şi fiinţe.

Din păcate, nu toată lumea ştie să umble. Este şi acesta un lucru, care trebuie învăţat şi deprins. Va fi pentru organizaţia „Muncă şi voie bună" o sarcină din cele mai însemnate în acest sens, educaţia muncitorilor. Ei trebuie învăţaţi să găsească în drumeţie mai mult decât o distracţie întâmplătoare, o adevărată obişnuinţă de viaţă. Din excursiile ce se organizează pentru ei, trebuie să se întoarcă acasă nu numai cu o bună amintire, dar mai ales cu nevoia de a continua cu mijloace proprii, singuri sau în grupuri prieteneşti, asemenea plimbări prin ţară, în zilele de vacanţă. Nimeni mai mult decât muncitorul nu are mai mare nevoie să cunoască viaţa de câmp şi de pădure. Nimeni mai mult decât el nu a fost înstrăinat de natură şi nimeni nu o va regăsi cu mai multă putere de simţire. Desprins un moment din atelier, din fabrică sau din uzină, el va afla pe drumurile de munte o altă înfăţişare şi un alt înţeles al vieţii.

Nu e în gândul nostru să repetăm aici câte s-au spus despre maşină şi maşinism. Noi nu credem că maşinismul reprezintă o pervertire a sufletului omenesc şi nici nu oftăm după vremurile „patriarhale" ale carului cu boi. Maşina face din muncitor un tip omenesc evoluat, cunoscător a multor secrete tehnice. Dacă muncitorii reprezintă o categorie socială superioară, este tocmai pentru că munca lor se desfăşoară într-un mediu de civilizaţie tehnică. Nu este însă mai puţin adevărat că există anumite exagerări pustiitoare ale maşinismului, şi că ele ameninţă să-l transforme pe om la rândul lui într-o maşină fără suflet. Scriitori din toată lumea, pe care soarta muncitorilor i-a interesat în mod deosebit (americanul Upton Sinclair sau cehul Karel Čapek de exemplu) au arătat în opera lor cât de mare poate fi această primejdie care ar putea cu vremea să atingă şi să suprime din inima omenească, tot ce este mai viu şi mai sensibil.

Muncitorii au înţeles de altfel din instinct acest lucru şi nu zadarnic sărbătoarea muncii – păstrată de toate regimurile sociale, indiferent de sensul lor politic – se desfăşoară în plin aer, la câmp şi în păduri. Este în acest fapt o hotărâre de întoarcere la natură şi la frumuseţile ei simple. Dar ceea ce este numai un simbol, trebuie să devină o obişnuinţă. Legătura omului muncitor cu natura liberă, cu muntele, cu pădurea, cu răsăriturile şi apusurile de soare, trebuie să-i devină necesară ca o hrană şi continuă ca o deprindere familiară.

După ce o legislaţie socială evoluată a reuşit să-i asigure muncitorimii dreptul la vacanţă, o educaţie bine orientată va trebui să-i arate ce să facă cu această vacanţă. Nu oricine ştie cum să-şi consume timpul liber şi foarte puţini ştiu cum să şi-l câştige. Cu cât drumeţia se va răspândi în cercuri populare mai largi, cu atât timpul liber al muncitorilior va deveni o noţiune mai preţioasă pentru el şi un factor regenerator pentru întreaga viaţă socială.

Munţii noştri sunt plini de case de adăpost care aşteaptă oaspeţi. Muncitorii trebuie să înveţe drumul care duce spre aceste case. Ceea ce a făcut Turing-Clubul-Român (ca să nu mai vorbim de numeroasele asociaţiuni regionale, din Ardeal mai ales) este o operă, care merită popularizată. Pe toţi munţii, în cele mai adânci păduri, pe cele mai singuratice coaste, vom găsi pe copaci sau pe pietre acele semne colorate, care ne arată drumul, de parcă ne-ar lua prieteneşte de mână, ca să ne fie călăuză în singurătăţi. Şi la capătul acestor drumuri, ne aşteaptă o cabană, un culcuş, o lumină.

Muncitorii trebuie să înveţe a se folosi de aceste bunuri naţionale. Nimic nu e mai uşor decât a găsi un adăpost de înnoptat pe munte. Să luăm exemplu de la acele admirabile grupuri de străjeri, care îşi întind corturile pe toată întinderea ţării de la munte la mare. Sunt pline pădurile noastre de focurile lor tinereşti.

În colaborare cu Oficiul Naţional de Turism şi cu Turing-Clubul, organizaţia „Muncă şi voie bună" va putea desigur înlesni muncitorilor folosinţa caselor de adăpost – care, de altfel, sunt primitoare pentru toată lumea. Drumeţia însă este, înainte de orice, o chestiune de îndemn intim, de îndrăzneală şi de iniţiativă personală. Puţină vitejie, oarecare rezistenţă fizică şi o inimă deschisă tuturor lucrurilor – iată tot ce îi trebuie unui călător. Cât despre traista cu merinde, ea se găseşte în orice casă de om muncitor.

Nu o simplă întâmplare face ca directorul acestei reviste să fie d. Mihail Sadoveanu. Este un mare scriitor, dar este şi un mare drumeţ. Cărţile lui sunt, aproape toate, cărţi de drumeţie. Din cetirea lor, muncitorii pot afla cât de minunate sunt drumurile încă neumblate de ei. Pe urma paşilor lui se deschide o întreagă ţară.

ÎNCEPUT DE STAGIUNE. LA SFÂRŞITUL UNEI EXPERIENŢE DE „TRUST” TEATRAL

În momentul în care scriu aceste rânduri, nu se ştie încă ce va fi viitoarea noastră stagiune de teatru.

Teatrul, cel puţin la noi, este o artă care trăieşte din accidente. Judecăţi generale în această materie, e greu să formulezi. Nu e loc decât pentru simple constatări de la caz la caz, de la spectacol la spectacol.

Să observăm totuşi că noua stagiune începe în condiţiuni oarecum diferite, faţă de stagiunile imediat precedente. Viaţa noastră teatrală încearcă o refacere de cadre, pe care se cuvine să o privim cu deosebită atenţie.

Nu e vorba despre Teatrul Naţional, care reprezintă – şi prin repertoriul şi prin trupa sa – un factor de stabilitate. Prezenţa unui om de cultură în fruntea acestui teatru, îl pune la adăpostul şi al simplei continuităţi administrative, dar şi al îndrăznelilor formale, fals revoluţionare. Directoriatul d-lui Camil Petrescu poate marca schimbări adânci, în însăşi structura teatrului, fără ca totuşi să se abată de la funcţiunea ponderatoare a instituţiei.

Surprizele nu de aici pot veni, iar temerile nu aici se îndreaptă. „Refacerea de cadre” semnalată mai sus, se schiţează în lumea teatrelor particulare, unde înregistrăm iniţiative şi regrupări de forţe, capabile să dea o înfăţişare cu totul nouă stagiunii care începe. Timp de doi ani, teatrele noastre particulare au trăit într-un regim de „trust” care – bun sau rău – a dat întreaga măsură a resurselor lui. Este timpul ca această experienţă să se încheie şi să facă loc unui regim de teatru mai larg, mai suplu, mai susceptibil de a primi iniţiative şi directive variate.

Ceea ce a făcut d. Sică Alexandrescu în cursul anilor precedenţi, a fost interesant cel puţin prin temeritate. Iată un om îndrăzneţ şi ambiţios, care uneşte în chip pitoresc o mare lene şi un real gust de aventură, deplorabile înclinări spre teatrul de farsă şi în acelaşi timp sincere năzuinţi de artă, şi care pornind de la un modest teatru de cartier (fostul Teatru Marconi, devenit mai târziu „Vesel”), nu numai că a reuşit să-şi facă o trupă proprie de dramă şii comedie, alcătuită din cele mai bune elemente actoriceşti, nu numai că a atras – prin contracte ce păreau la noi, fabuloase – „vedetele” celorlalte scene (inclusiv Naţionalul) care nu puteau suporta o asemenea concurenţă, nu numai că a deschis succesiv sub direcţia sa un teatru, două, trei, nu numai că în sfârşit şi-a anexat companii întregi cu directori cu tot, într-un fel de „spaţiu vital”, ce-şi lărgea necontenit limitele, înglobând de exemplu vechiul Teatru Bulandra, ca pe o Cehoslovacie oarecare şi numind acolo pe d. V. Timuş, ca pe un fel de „Reichsprotektor” – dar prin toate aceste victorii a reuşit în cele din urmă să stabilească un adevărat monopol al teatrelor particulare şi să ţină sub controlul d-sale direct întreaga noastră viaţă teatrală.

Se înţelege că această dictatură, care a făcut să se plece atâtea orgolii, bine plătite dar înfrânte, nu a fost suportată fără ostilitate. Rareori s-au dus în teatru campanii mai violente, decât cea susţinută oral şi prin presă împotriva acestui „trust”, ale cărui succese şi „lovituri”, nu numai că erau iritante, dar păreau provocatoare.

Fapt este că de la 1936 şi mai ales de la 1937, până azi, întreaga mişcare teatrală a fost literalmente confiscată. D. Sică Alexandrescu a blocat pe toţii actorii disponibili, a ocupat toate sălile libere, a reţinut toate piesele ce puteau fi eventual jucate, a anulat orice altă iniţiativă, a făcut imposibilă orice altă încercare şi a instituit astfel un regim de monopol, care i-a pus la dispoziţie resurse pe care nimeni altul în istoria teatrului românesc – nici Alexandru Davila – nu le-a avut vreodată.

Ca aventură personală, trebuie să recunoaştem că lucrul e remarcabil. (Cine priveşte lucrurile puţin din culise şi este sensibil la comedia umană a acestui mediu, ar putea spune: palpitant) ca experienţă de teatru însă, a fost hotărât un eşec, căci realizările au fost cu totul inferioare mijloacelor. Cu actorii pe care îi avea (în stare, şi prin număr, şi prin talent, şi prin diversitate să formeze câteva trupe), cu scenele numeroase care îi aparţineau, cu totala libertate de acţiune, pe care şi-o asigurase, d. Sică Alexandrescu ar fi trebuit, şi noi am fi fost în drept a-i cere să marcheze un adevărat moment în teatrul românesc.

Că s-au realizat sub regimul d-sale spectacole merituoase, ba chiar excelente, este evident. Că s-au pus în valoare actori tineri, cu totul necunoscuţi până atunci, e de asemeni incontestabil. Că literatura dramatică originală, în măsura în care există, a găsit porţile deschise – poate nu cu exces de ospitalitate, dar oricum fără duşmănie – e de asemeni drept.

Toate acestea se cuvine cu atât mai mult a fi recunoscute, cu cât, din orbire polemică şi din violentă rea credinţă, au fost nu numai trecute cu vederea, dar chiar pătimaş tăgăduite. De ce să nu ţinem seama de cele câteva spectacole în care silinţa de realizare artistică, ba mai mult chiar, dezinteresarea artistică, au fost atât de clare?

Când spunem că experienţa atât de îndrăzneaţă a d-lui Sică Alexandrescu a eşuat, nu ignorăm realizările sale merituoase, dar constatăm că ele sunt insuficiente în raport cu bogăţia materialului de care dispunea.

E destul de grav că având o trupă de egale resurse în toate registrele expresiei dramatice, d-sa nu a jucat în trei stagiuni absolut nici o operă esenţială. Nici Schakespeare, nici Molière, nici Calderón, nici Schiller, nici Musset – nici un mare clasic, nici un mare romantic.

Este însă şi mai grav că atunci când a jucat totuşi opere de oarecare nivel artistic sau intelectual, le-a lăsat să se înece într-un repertoriu dezordonat, în care trivialităţi intolerabile sau prostii inocente se succedau fără alegere. Aceasta mi se pare vina cea mai gravă: colosala deosebire de nivel de la spectacol la spectacol, amestecul de genuri, confuzia de valori, lipsa de perspectivă şi – pentru ca să reunim toate obiecţiile într-una singură – lipsa de stil.

Cele patru scene ale d-lui Sică Alexandrescu (Comedia, Regina Maria, Liber şi Vesel) au format un singur teatru haotic, jucând în dezordine drame de Dostoievski, operete, piese poliţiste, subtile comedii de poezie intimă (cum a fost delicata *Les jours hereux*), farse de Arnold şi Bach, drame grave (cum a fost puţin naiva şi totuşi mişcătoarea *Mamă*, a lui Karel Čapek), vodeviluri, localizări – un întreg repertoriu în care nimic nu avea sens, nici lucrurile bune, nici lucrurile rele, căci toate se pierdeau într-o absurdă învălmăşeală, din care nimeni nu mai înţelegea nimic, nici interpreţii, nici publicul.

Ceea ce este primejdios în artă – în orice artă – este confuzia de valori. Când cineva admiră serenada de Gounod nu e nimic reprobabil la urma urmelor în acest fapt. Dar când confundă serenada de Gounod, cu un preludiu de Bach, când crede că Gounod şi Bach pot merge împreună, atunci trebuie să pierdem orice speranţă.

Toate gusturile sunt în definitiv scuzabile. Putem avea cea mai largă toleranţă în această materie, cu condiţia însă de a nu încerca să conciliem ceea ce se exclude. Prostul gust nu e primejdios atâta vreme cât rămâne pe teritoriile lui. El începe a fi un pericol, numai din momentul în care începe să invadeze ţinuturi străine.

Greşeala d-lui Sică Alexandrescu a fost de a nu fi ştiut să se fixeze asupra propriilor sale intenţii sau ambiţii. Nici nu s-a putut resemna să joace un repertoriu ordinar de farse, comedii şi vodeviluri (care cu acest titlu îşi poate avea perfect o justificare), nici n-a îndrăznit să renunţe la el şi să atace curajos un mare repertoriu de artă. A ales calea cea mai greşită – o cale de mijloc, de compromisuri, de ezitări – încercând să facă pace între lucruri incompatibile.

Iată de ce la capătul acestei experienţe, nu e de tras nicio concluzie. Teatrele particulare unificate într-un „trust” inform, fără conştiinţă de sine, fără necesitate intimă de existenţă, fără coeziune veritabilă, fără program şi fără criterii, se despart acum din nou, ca după o retragere de ape, care le înecase şi îşi regăsesc independenţa. Să sperăm că odată cu această independenţă juridică, vor reuşi să-şi precizeze şi un contur artistic propriu, vor încerca să se diferenţieze unul de altul, să-şi asume anumite funcţiuni distincte.

Însuşi d. Sică Alexandrescu, rămas la conducerea unui singur teatru şi eliberat de apăsarea unei prea istovitoare dictaturi teatrale (căci prima victimă a oricărei dictaturi, aici ca şi în politică, este dictatorul însuşi), va avea prilejul să lucreze pe un sector mai redus, cu mai multă clară vedere şi cu mai puţine răspunderi.

În momentul în care Teatrul „Regina Maria”, cu vechea companie Bulandra-Maximilian-Storin, îşi reia libertatea de acţiune, revenind probabil la tradiţia sa de muncă potolită, puţin cenuşie dar utilă, în momentul în care un nou teatru ia fiinţă sub conducerea d-lui Tudor Muşatescu, prea pătimaş dramaturg şi om de meserie, pentru ca încercarea d-sale să nu deştepte toată curiozitatea noastră, în momentul în care Teatrul Comedia redevine şi el o casă, după ce atâta vreme a fost un teren neîngrădit, nu putem primi decât cu satisfacţie această redeschidere de drumuri până acum blocate, această refacere de cadre.

PLUTUS DE ARISTOFAN LA TEATRUL MUNCĂ ŞI VOIE BUNĂ, CU UN PROLOG ŞI UN EPILOG DE MIRCEA ŞTEFĂNESCU

Teatrul Muncă şi voie bună a fost, dintre teatrele bucureştene, cel din urmă care şi-a întrerupt activitatea în timpul verii şi este cel dintâi care şi-o reîncepe.

După o vacanţă scurtă, iată-l intrând în al doilea an de existenţă. Însăşi această grabă de a porni din nou la lucru este un merit la noi, unde vacanţele de teatru durează de obicei patru sau cinci luni, în care timp orice silinţă de artă este suspendată pentru a face loc unui aşa-numit „teatru de vară”, ruşinos – de cele mai multe ori – şi pentru cine-l joacă, şi pentru cine-l priveşte.

E de aşteptat ca în noua stagiune teatrul muncitoresc nu numai să continue bunele relizări ale stagiunii trecute, dar să dobândească o şi mai clară conştiinţă de sine. Anul trecut, când a pornit la drum, Teatrul Muncă şi voie bună pornea în plin necunoscut. El se adresa unui public, pe care nu-l cunoştea. Mai mult chiar: se adresa unui public pe care trebuia să-l descopere, unui public care până atunci nu existase sau nu se lămurise că ar putea exista. Mulţimea muncitoare, din fabrici, uzine şi ateliere, chemată la teatru s-a dovedit a fi un public pasionat, atent, sensibil, în stare să înţeleagă lucruri dintre cele mai grave şi în acelaşi timp să primească cu un fel de bună voie sănătoasă glume din cele mai naive.

Ce vrea acest public nou, ce aşteaptă, ce crede, ce gândeşte – iată atâtea întrebări care trebuiau mai întâi dezlegate pentru ca, în raport cu ele, noul teatru să-şi poată crea o structură proprie. Rolul primei stagiuni a fost să răspundă acestor întrebări şi să le dezlege. Desigur nu le-a dezlegat pe toate. Un public de teatru nu se formează şi nu se cunoaşte într-un singur an. Nu e însă mai puţin adevărat că în cursul acestui an, s-a creat anumită intimitate între scenă şi sală, între actori şi spectatori, care încep să se cunoască reciproc şi încep să ştie ce anume îşi cer şi aşteaptă unii de la alţii.

Iată de ce noua stagiune are putinţa şi datoria să ducă mai departe experienţa începută anul trecut.

Spectacolul de deschidere arată voinţa hotărâtă a direcţiei de a menţine Teatrul Muncă şi voie bună pe o linie de artă. A juca o piesă de Aristofan este un act de curaj artistic, astăzi când teatrul a pierdut legătura cu marile lui tradiţii clasice. Cu atât este mai mare acest curaj, cu cât experienţa se face pe scena unui teatru popular şi se adresează unui public care nu are nici pregătire anumită, dar – din fericire – nici snobism.

D. Victor Ion Popa face desigur un lucru foarte îndrăzneţ, punând în scenă un asemenea spectacol. D-sa încearcă astfel să pună dintr-o dată publicul muncitoresc în faţa marilor opere. De obicei, drumul spre clasici trece prin bibliotecă. Este mai întâi o chestiune de erudiţie, înainte de a fi o chestiune de sensibiltate artistică. Îndrăzneala d-lui Popa este tocmai de a sări această treaptă şi de a merge direct spre ceea ce este material teatral viu într-o operă peste care au trecut veacurile.

Cum va primi marele public această încercare, în ce grad ea va reuşi să-l intereseze, care va fi atitudinea lui în faţa unui spectacol ce aduce atâtea lucruri, pentru el, ciudate – e poate greu de spus. Ceea ce însă se poate spune cu siguranţă este că spectacolul, tocmai prin cutezanţa lui, va fi un prilej de a cunoaşte acest „mare public” şi de a măsura puterea lui de „receptivitate”, de primire înţelegătoare a lucrurilor.

De câţiva ani, s-a născut obiceiul de a se relua vechile teme ale teatrului clasic, pentru a fi scrise din nou de autori de astăzi, într-un spirit actual.

Voind să joace un *Plutus*, d. Victor Ion Popa va fi putut ori să reprezinte piesa vechiului Aristofan, ori să însărcineze pe unul din autorii noştri dramatici să scrie o nouă „versiune” a aceluiaşi subiect. D-sa a ales o cale de mijloc. A păstrat întocmai textul clasic, dar în acelaşi timp a cerut d-lui Mircea Ştefănescu (unul din cei mai de talent autori ai noştri) să scrie un prolog şi un epilog, menite nu atât să „modernizeze” vechea piesă, cât să o explice marelui public şi să lămurească anumite învăţăminte morale, care nu reies prea lămurit din cele cinci acte ale lui Aristofan.

E posibil ca publicul să primească cu mai multă simpatie tocmai acest „prolog” şi „epilog” – nu ştiu dacă pentru concluzia lor morală, dar cu siguranţă pentru tonul liber de comedie, în care au fost scrise.

Este de alfel singura libertate, pe care spectacolul şi-a luat-o faţă de Aristofan, căci cu această excepţie, piesa a fost păstrată în forma ei autentică, aşa de credincios respectată încât trecerea de la prolog la piesa propriu-zisă, iar mai târziu de la aceasta la epilog, se face imediat simţită nu numai prin text, dar chiar şi prin jocul actorilor.

Silinţa de a respecta opera clasică se vede mai ales în regia spectacolului. Decor şi costume creează un cadru potrivit, în care eroii lui Aristofan se află la ei acasă. Dificultatea tehnică, ce se punea regizorului, era însă hotărârea de a juca spectacolul în măşti – lucru care pe de o parte cere actorilor o schimbare totală de stil în jocul lor (trebuind prin gesturi şi voce să răscumpere rigiditatea măştii), iar pe de altă parte pune publicul în faţa unui procedeu care îl poate interesa – prin surpriză – în primele cinci minute, dar riscă să-l obosească pe întinderea unui întreg spectacol.

Regia d-lui Popa a înlăturat umbrele primejdiei şi chiar dacă măştile ni se par exagerat de expresive (uneori până la caricatură, cum este masca de neînţeles a Sycofantului), nu e mai puţin adevărat că spectacolul are tot timpul culoare şi vioiciune.

Oamenii de teatru vor avea de gândit şi asupra celor ce se petrec pe scenă şi asupra celor ce se întâmplă în sală, unde un public nou, plin de curiozitate, ia cunoştinţă de teatru, cu totul în afara obişnuinţelor sale.

CARAGIALE ŞI MARELE PUBLIC

Anul acesta stagiunea Teatrului Naţional din Bucureşti se deschide cu *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale, care împlineşte 250 de reprezentaţii.

E locul să ne întrebăm dacă acestă cifră nu reprezintă mai mult o înfrângere decât o izbândă şi dacă, în loc de a fi un prilej de satisfacţie, nu este mai degrabă unul de remuşcare.

Scrisoarea pierdută s-a jucat pentru prima oară în noiembrie 1884. Au trecut de atunci 55 de ani şi în decursul lor, această piesă, pe care o considerăm cea mai strălucită operă a teatrului nostru, n-a reuşit totuşi să fie jucată decât de 250 de ori. Este nespus de puţin, dacă ne gândim că atâtea prostii cu haz sau fără haz, au avut într-o singură stagiune mai mult succes decât piesa lui Caragiale în jumătate de veac.

Scrisoarea pierdută nu este pentru noi o simplă piesă de teatru. Ea face parte din însăşi viaţa noastră socială. Eroii lui Caragiale, faptele şi vorbele lor au coborât de mult de pe scenă şi au intratat în viaţa noastră zilnică, în limbajul nostru obişnuit, în imaginea vie a socităţii noastre.

Plângerea lui Pristanda („famelie mare, remuneraţie mică”), indignarea lui Farfuridi („trădare să fie, dar s-o ştim şi noi”), întrebarea Cetăţeanului turmentat („eu cu cine votez?”), filozofia lui Trahanache („o soţietate fără morală şi fără prinţip, va să zică că nu le are”) – toate acestea sunt cuvinte care au o răspândire de proverb şi care fac parte din propria noastră vorbire, unde, în ciuda timpului care trece, îşi păstrează întreaga lor savoare comică şi întreaga lor putere de viaţă.

Cu atât mai de mirare este lipsa de răsunet a operei lui Caragiale în marele public – acest mare public care vine cu zecile de mii să vadă revistele de la Tănase sau de la Alhambra, dar lasă în părăsire *Scrisoarea pierdută.*

Trebuie să observăm că opera marelui scriitor trăieşte în conştiinţa publică, dar mai mult printr-un fel de transmisiune orală, decât printr-o cunoaştere directă a ei. Vorbele lui Caragiale, trăsăturile lui satirice, admirabilele lui formule trec „din gură în gură” şi se păstrează cu o savoare aproape folclorică, de zicătoare populară, dar opera lui nu e cunoscută decât de foarte puţini cetitori pasionaţi şi de şi mai puţini spectatori. În privinţa aceasta poate că indiferenţa publicului a fost în oarecare măsură încurajată de indiferenţa oficială. Poate că nu s-a pus în slujba operei lui Caragiale destulă râvnă, pentru a o face cunoscută în cercurile largi populare.

Sunt desigur în opera lui lucruri care nu pot fi preţuite decât de oameni cu pregătire literară, căci înainte de orice Caragiale este un mare artist, muncit de un înalt ideal de artă, dar sunt, de asemenea, în această operă lucruri sortite să găsească în marele public un ecou direct, prin uşurinţa de mişcare a comediei, prin tonul ei viu, prin nestinsa ei putere de viaţă.

Acum vreo zece ani, o trupă particulară de comedie a avut fericitul gând de a juca, într-o grădină de vară de la periferie, *D-ale carnavalului*. Se ştie că, dintre toate lucrările lui Caragiale, aceasta a fost cea mai nenorocoasă. Nu numai că „a căzut” – cum se spune – la premieră, nu numai că a fost sălbatec atacată de criticii timpului, dar nici până azi nu şi-a recâştigat deplin locul pe care îl merită în opera maestrului, fiind şi astăzi sortită drept o simplă „farsă”. Credinţa noastră este că *D-ale carnavalului* este o bucată cu totul demnă de condeiul marelui scriitor şi că reprezintă în teatrul nostru o operă exemplară prin siguranţă dramatică şi prin putere de invenţie comică, iar această credinţă ne-a fost întărită atunci când, revăzând piesa în noul teatru de periferie, în mijlocul unui public cu totul nou, am putut observa cât de direct vorbea ea acestui public şi cu ce nesilită veselie era primită acolo.

Desigur Teatrul Naţional, a cărui datorie este în primul rând de a păstra anumite bunuri culturale, indiferent de succesul sau insuccesul lor, a făcut foarte mult pentru menţinerea unei tradiţii Caragiale, dar în acelaşi timp i-a dat un anumit aer academic, care e foarte potrivit cu matineele pentru şcolari de joi şi sâmbătă, dar îndepărtează noile contigente de spectatori. Caragiale trebuie să aibe un public mereu reînnoit. El nu poate rămâne în arhivele – fie ele cât de strălucite – ale teatrului, ci trebuie să fie mereu prezent în viaţa noastră teatrală. Să nu-l lăsăm a se pierde în nepăsarea respectuoasă a unei admiraţii oficiale şi să nu confundăm tradiţia cu rutina. Trebuie să avem pentru teatrul lui Caragiale interpreţi noi, şi spectatori noi. Şi unii şi alţii pot fi găsiţi. Noua direcţie a Teatrului Naţional, reluând *Scrisoarea pierdută* a decis să schimbe complet întreaga distrubuţie a piesei şi să o joace cu o echipă de actori total remaniată. Măsura este excelentă. Trebuie să provocăm în jurul operei lui Caragiale o continuă curiozitate şi să dăm marelui public prilejuri mereu reînnoite de a cunoaşte această operă şi de a reveni spre ea.

Când în 1937 teatrul Comoedia a jucat *O noapte furtunoasă* cu actori cari niciodată până atunci nu fuseseră întrebuinţaţi în piesele lui Caragiale, am avut de înregistrat unul din cele mai frumoase succese de teatru din ultimii ani.

E bine ca, din când în când, piesele lui Caragiale să părăsească scena Naţionalului şi să caute în alte teatre, interpreţi noi, un public nou şi o nouă rezonanţă. Chiar dacă nicăieri nu se va putea realiza perfectul stil Caragiale, pe care, de netăgăduit, îl deţine Teatrul Naţional, această experienţă va fi totuşi folositoare.

În ce ne priveşte, ne gândim cu foarte multă curiozitate şi încredere la răsunetul pe care piesele lui Caragiale l-ar putea avea în publicul muncitor. Poate că intră în proiectele de viitor ale d-lui Victor Ion Popa să le joace cândva pe scena „Muncă şi voie bună” şi suntem convinşi că ele vor găsi acolo o primire care să răscumpere, măcar în parte, vechi nedreptăţi.

Este în orice caz de sperat că *Scrisoarea pierdută* nu va mai trebui să aştepte încă jumătate veac, pentru a împlini alte 250 de reprezentaţii.

NOTĂ LA *TĂRÂM TRANSCENDENT*[1]

După opt volume de poezie, se poate spune despre d. Camil Baltazar, că e un scriitor care a rămas mereu credincios chemării sale. Etape diferite ale unui spirit liric ce se realiza în forme de expresie mereu reînnoite, aceste opt volume continuă, dincolo de orice deosebire formală, de vocabular sau de tehnică, acelaşi mesaj poetic. De altfel însuşi cuvântul

---

[1] Camil Baltazar: „*Tărâm transcendent*”. Poeme. Fundaţia pentru literatură şi artă „ Regele Carol II”.

„tehnică” ni se pare impropriu în cazul d-lui Baltazar, căci opera d-sale nu este o elaborare artistică reflectată, ci un act natural, poate chiar obligatoriu, de expresie. Deşi poetul a scris cândva despre o „întoarcere la uneltele sale”, poemul nu este pentru d-sa o problemă de tehnică, rezolvabilă prin disciplină exterioară, ci mai mult o dispoziţie intimă de a cânta, o anumită stare lirică, poate confuză, dar imperioasă.

Există o poezie pe care am denumit-o odată „de gradul al doilea”, fiindcă este mai mult rezultatul unei educaţii literare, decât al unui suflet liric originar. A poseda o anumită cultură poetică, a medita la problemele acestei arte, a pătrunde în secretele ei tehnice sunt fapte care pot duce în mod deliberat, în mod lucid, la un efort personal de creaţie şi la realizări cu atât mai demne, cu cât reprezintă o mai severă disciplină.

D. Camil Baltazar nu scrie o asemenea poezie de sursă indirectă, poezie derivată din cultură. Opera d-sale descinde dintr-o simţire lirică directă. Nu vine din cărţi, din lecturi, din exemple.

D. Baltazar nu este un literat: e un poet. Un literat se face, se educă, se formează. Un poet este – şi atâta tot. Prin inteligenţă, prin bun gust, printr-o răbdătoare pregătire, cineva poate deveni literat. Nimeni însă nu devine poet.

Spunem acest lucru fără dezaprobare şi fără laudă, încercăm doar să distingem în poezie două familii de scriitori, pentru care poezia nici nu reprezintă acelaşi lucru, nici nu vine pe aceleaşi drumuri.

Poet de simţire directă, d. Camil Baltazar, apărat de însăşi această simţire, a rămas oarecum străin de lunga experienţă de hermetism, de conciziune excesivă şi de expresie abstractă pe care poezia noastră tânără a trăit-o mai bine de un deceniu şi din care abia în timpul din urmă a început să se libereze.

Într-o vreme în care poezia fugea de lirism şi se pierdea de bunăvoie în cele mai abstracte forme (parcă printr-o voinţă de asceză, dacă n-o fi fost cumva mai degrabă printr-o simplă modă), într-o vreme în care de o parte exemplul prestigios al d-lui Ion Barbu, iar de altă parte ultimele exerciţii şi idei fixe „moderniste" supuneau poezia tânără la o adevărată represiune a sensibilităţii, poezia d-lui Baltazar a rămas una din puţinele surse lirice, care-şi păstrau libertatea lor.

D. Baltazar n-a fost niciodată un poet hermetic. Confuz uneori prin exces de lirism, dar niciodată prin reţinere sau comprimare a expresiei. Ceea ce pare tulbure în unele din versurile sale vine mai mult dintr-o anumită imprecíziune muzicală, decât dintr-un refuz voit de scriere citeaţă. Cuvintele îşi pierd greutatea, sensul lor se diluează (uneori până la improprietate de termeni), conturul lor se stinge într-un joc de sunete moi şi umbre scăzute, în care cuvântul mai mult cântă, decât rosteşte.

E de observat frecvenţa anumitor cuvinte şi imagini în poezia d-lui Baltazar. Ele se repetă până la obsesie, dacă nu până la monotonie.

ca nişte harnice albine,
carnea mea va umple faguri albi şi puri.
(p. 11)

sporeşti mierea ta de suflet ca 'ntr-un stup
(p. 15)

vei simţi mierea de sânge a iubirii
dăruită ţie, fagure pentru inimă şi trup

(p. 26)

şi lasă-mă, ca o albină, în farmecul ei să stărui
ca să-i înalţ, harnic, fagurul de miere

(p. 66)

cum să preschimb eu lauda şi mierea
minunii într-un fagure de-amar.

(p. 77)

Aripile-mi mai au oare puterea
să-mi redea elevaţia şi mierea
soarelui şi-a vieţii?

(p. 98)

Această oprire a poetului asupra anumitor cuvinte, de care versul său nu se poate libera decât după ce le-a ostenit prin îndelungă repetare, a mai fost observată şi în trecut. S-a spus că ea arată o anumită sărăcie verbală, dar credem că explicaţia nu e justă. (In această ordine de idei, poate că nu sărăcia de vocabular ar trebui să-i fie reproşată d-lui Baltazar, ci dimpotrivă prea marile îndrăzneli, cuvintele create în mod arbitrar, expresiile luate dincolo de sensul lor.)

Au fost totdeauna în poezia d-sale anumite obsesii verbale (alveolă, funigei, filigran) şi aproape fiecare nou volum aducea altele noi, care deveneau un fel de notă caracteristică a volumului şi indicau vârsta poemului. Avem impresia că aceste expresii obsedante au în poezia d-lui Baltazar o funcţiune muzicală. Sunt acorduri care se repetă în poemele de aceeaşi vârstă şi care le fac unitatea, aşa cum o culoare, de anumită nuanţă, de anumită intensitate, revine în toate tablourile dintr-un anumit timp ale aceluiaşi pictor. Poate că aceste acorduri nu sunt lipsite de oarecare stridenţă, poate că repetarea lor excesivă este totuşi dăunătoare, dar nu mai puţin ele sunt o trăsătură organică a poeziei d-lui Baltazar şi nu un simplu procedeu.

Ar fi de altfel o greşeală să insistăm asupra acestor chestiuni mai mult de ordin formal şi ar fi să uităm că autorul prezentului *Tărâm transcendent* (titlu şi el confuz) nu trebuie căutat în problemele de tehnică a versului sau a stilului, ci în mesajul liric pe care îl poartă.

Poezia d-lui Baltazar este o poezie elegiacă, în care durerea are ceva luminos, aproape împăcat, un fel de conştiinţă a propriei ei frumuseţi.

Când voi muri, căci viaţa se prelinge
în dulcele acestui vin de-amurg,
în care zilele ca un destin se scurg
ca un frumos şi ultim sânge,

când voi muri şi lutul meu amar
se va 'nfrăţi cu lutul ce dospeşte
şi viermi şi nenufar –
din mine atunce mai frumos vei creşte.

(p. 11)

Resemnare în faţa morţii, primire calmă a ei, fără zbatere, fără tortură, un sentiment de transfigurare prin moarte – iată un sunet grav, pe care poezia d-lui Baltazar nu l-a pierdut niciodată şi căruia, de câte ori se reîntoarce la el, îi dă o nouă putere de vibraţie. De la neuitata *Ultima scrisoare Mamei* şi până la poemul adresat tot *Mamei* în volumul de faţă (p. 129-131), poetul păstrează ce e mai fundamental în sensibilitatea sa lirică.

Ating ţărâna de pe afânata groapă,
aici dormi în pulbere ca într-o curgere de ape,
n-ai încă piatră să-ţi acopere 'nălbitele oseminte
cum ai râvnit –
şi 'ntre toate mormintele arătoase
al tău e proaspăt de parcă ieri ai murit.
Măsur ce mă desparte de 'naltul
tău urcuş peste o viaţă de câine;
am fost, dragă mamă, atât de străini unul de altul,
când îţi cătam inima ca pe-o dulce pâine.

Aceeaşi gravitate, acelaşi accent şi simplu şi solemn, aceeaşi deschidere liniştită de braţe, recunoaştem şi în poemele de dragoste ale volumului. Iubirea, ca şi moartea, este pentru poet trecerea dincolo de viaţa obişnuită, probabil „tărâmul transcendent", despre care ne vorbeşte, este refugiul în care avea să uite şi să răscumpere „mizeria cotidiană", „suava brâncă" (p. 65) „ineluctabila tristeţe", pentru ca din toate acestea să nu mai rămână decât „alba versului faşă".

Iar dacă zodia mea este de sinucigaş,
stinge-mă, Doamne, în munţi, prin genuni,
când cresc din ger flori de sticlă în văgăuni
să 'ngheţ singur, departe de oraş.

Întreg poemul, din care cităm această frumoasă ultimă strofă (*Rugăciunea cea mai simplă*, p. 65) este, în ciuda a două versuri discordante, una din piesele cele mai realizate ale volumului şi de asemeni cea mai limpede explicare a sa. Nicăieri poezia nu mărturiseşte mai limpede a fi un refugiu, o pavăză, un drum de salvare spirituală.

Când reuşeşte a-şi stăpâni limbajul poetic nebulos, când în momentele calme şi clare ale lirismului său, poetul dă cuvintelor mai multă densitate, iar inspiraţiei un mai precis contur, atunci poemul său atinge frumuseţi cu totul remarcabile – şi aceasta nu numai prin calitatea excepţională a unui vers norocos, dar printr-un surprinzător ritm unitar, robust, de putere plastică, fără a-şi pierde totuşi fineţea străvezie.

încă urcă sufletul meu treapta
către inima ta, ca spre un alb chivot,
să te ţiu mai sus de mine aş vrea să pot,
cum aş ţine inima mea cu dreapta.

Sorţii te-au trimes să fii aleasă,
de-ai greşi şi este scris pe-a lor aripă,
ca să fii din inima mea ştearsă,
stinge-mi, Doamne, inima 'n aceeaşi clipă.

(p. 70)

Sau, în poemul imediat următor:
Să te pierd mă cutremur, nu pot
să aud cornul acesta de moarte,
oricât gol şi amar ne desparte
spre tine ca spre un liman înot.

(p. 73)

Citate suficiente pentru a îndreptăţi credinţa noastră că în poezia d-lui Camil Baltazar, ultimul său volum marchează un moment fericit.

NOTĂ LA O PIESĂ DE CHARLES MORGAN[1]

Nici un scriitor nu părea, prin opera sa, mai îndepărtat de teatru decât Charles Morgan.

Autorul lui Sparkenbroke a dovedit prin cele trei mari romane ale sale (*Portrait in a Mirror*, *The Fountain* şi *Sparkenbroke*) că e făcut pentru visurile literare cele mai ambiţioase, pentru întreprinderile cele mai vaste. Şi prin temele pe care le propune operei sale şi prin dimensiunile acestei opere, Morgan este un romancier cu vederea largă. Teatrul însă, cel puţin în forma lui de azi, este un mod sărac de expresie. Distanţele în teatru sunt scurte, spaţiul e limitat, tehnica este obligatoriu schematică. Prin conciziune formală, teatrul exclude temele mari, desfăşurările largi, problemele esenţiale. Lui îi trebuie subiecte pe măsura duratei normale de spectacol. Tot ce depăşeşte această durată, tot ce nu intră în trei sau patru acte este prea mult.

Ceea ce este determinant în tehnica teatrului este cortina. Cortina trebuie să cadă. Este ceva implacabil în această simplă lege materială. Ea domină întreaga structură a unei opere dramatice. Orice s-ar întâmpla, cortina trebuie să cadă. Această cortină suspendată deasupra dramei este un fel de bară fixă, care limitează timpul şi opreşte trecerea mai departe. Un autor nu-şi poate angaja eroii într-o situaţie, care nu e rezolvabilă între două căderi de cortină. Drumurile sunt închise înaintea lui, inevitabil închise.

---

[1] Charles Morgan, *The Flashing Stream,* Macmillan and Co. .Ltd., 1938.

Oricât de gravă sau de complexă este drama ce se dezbate, cortina trebuie să cadă. Oricât de esenţiale lucruri ar avea de spus sau de făcut eroii dramei, cortina trebuie să cadă.

Sub ameninţarea acestei ineluctabile căderi, autorul de teatru e obligat să spună repede ce are de spus, şi pentru aceasta va trebui să simplifice, să precipite, să scurteze, să rezume. În teatru nu există răgaz, oprire sau întoarcere. Este o artă de procedee sumare.

O artă care operează prin tranziţii subite, prin contraste tari, prin sugestii violente.

Nimeni mai mult decât un romancier nu simte artificiile teatrului şi nimeni nu are pentru ele un mai justificat dispreţ. Totuşi, printr-un neaşteptat paradox (care, în ce mă priveşte, mă pasionează ca problemă literară), marii romancieri au avut aproape toţi nostalgia teatrului.

Dându-şi foarte bine seama că în raport cu romanul este o artă inferioară, meschină prin procedee, neîncăpătoare prin dimensiuni, arbitrară prin tehnică, ei s-au lăsat totuşi fascinaţi de lumina scenei. „Artă sclipitoare, sordidă şi fermecătoare” – spune Morgan în prefaţa piesei sale.

Prin ce este teatrul sordid, nu e greu de spus. Prin maşinăria lui, prin trucurile lui, prin strâmtoarea lui, prin aşa-zisele lui „lovituri”, care abia pot ascunde, sub diverse surprize confecţionate mecanic, o fundamentală lipsă de libertate.

Totuşi, aşa cum este, el nu încetează a atrage cu focurile lui oamenii străini de el, străini şi prin mentalitate şi prin educaţie artistică şi prin conştiinţă critică.

Pentru un romancier teatrul este fascinant ca o aventură. E o ieşire din singurătate. E o încercare de a realiza efectiv gândul creator. Există în teatru, în ciuda ficţiunilor cu care lucrează, o anumită realitate tangibilă, care îi poate da romancierului iluzia că se întâlneşte într-adevăr cu propriile lui plăsmuiri, detaşate de el şi devenite în mod fizic autonome.

În plus, teatrul e ameţitor prin contactul său direct cu publicul, prin transmisiunea imediată a emoţiei – chiar dacă acest lucru se plăteşte cu tot felul de renunţări şi se obţine cu anumite subterfugii.

În sfârşit, trecerea de la roman la teatru, este instructivă ca orice schimbare de tehnică. Tocmai pentru că lucrează sub imperiul unor legi total diferite, teatrul poate fi pentru romancier o experienţă edificatoare.

Se înţelege, Morgan nu este primul care face această experienţă în literatura engleză contemporană. Conrad şi Galsworthy au avut înaintea lui prilejul să cugete la problemele pe care le suscită confruntarea romanului cu teatrul. Cunoaştem în această privinţă un text deosebit de interesant: prefaţa lui Galsworthy la piesele lui Joseph Conrad[1]. El distinge cu claritate şi cu resemnare legile teatrului de ale romanului, legi de care Conrad nu ţinuse seama.

„Scriind pentru teatru – spune Galsworthy – o sută şi una de influenţe exterioare intră în joc; imaginaţia devine abilitate; selecţia este determinată de condiţiuni fizice, dincolo de orice control. Romancierul obişnuit cu literatura şi cu propria lui conştiinţă, devine adesea nerăbdător şi capătă un anumit dispreţ chiar pentru propriile sale lucrări teatrale. Aceasta însemnează, de regulă, că el nu înţelege diferenţa fundamentală dintre cele două forme.”

---

[1] John Galsworthy, *Castles in Spain, and other screeds*. Tauchaitz, p. 152-160.

Galsworthy ştie prea bine tot ce este exterior în teatru, tot ce este artificios, automat, eliptic în această artă, dar el acceptă condiţiile de lucru ale teatrului şi li se supune. Punctul de plecare este cu totul diferit pentru romancier şi pentru dramaturg. Romancierul are o deplină libertate. El porneşte de la un material de creaţie care nu depinde decât de propriile sale legi intime, în timp ce dramaturgul trebuie să ia în consideraţie şi materialul de care dispune, dar şi condiţiile externe determinante: sală, scenă, public, actori, – tot felul de tipare gata făcute, care exercită o presiune de neînlăturat asupra scriitorului.

„Acei dintre noi, nu prea numeroşi, care lucrează în ambele forme (roman şi teatru, *n.r.*) cunosc, într-o măsură imposibilă poate pentru cei ce nu lucrează decât într-o singură formă, sau poate în niciuna, cruntele obstacole pe care le ridică în drum condiţiunile fizice ale scenei”.

De fapt „cruntele obstacole” de care vorbeşte Galsworthy sunt aproape totdeauna tehniceşte rezolvabile. Ajunge pentru aceasta oarecare abilitate sau, şi mai rău, oarecare şmecherie („*trick work*”, spune el însuşi). Problema e simplă pentru cine se resemnează a primi asemenea soluţii. În teatru, nu riscă să-şi frângă gâtul decât cine încearcă să spargă limitele în mod curent acceptate. Cine se supune însă, câştigă. E un joc sigur.

Revenind la Charles Morgan, ar fi fost de presupus că intrarea lui în teatru – atât de neaşteptată! – va fi mai mult o aventură decât o întreprindere literară cuminte. Ce putea să-i ofere limbajul de azi al teatrului, limbaj sărăcăcios, schematic şi convenţional, acestui autor care e un mare liric şi care în cărţile sale de până acum a atins, cu o gravitate puţin fastuoasă, dar incontestabil sinceră şi profundă, probleme centrale de conştiinţă?

Morgan e la largul lui în paginile de meditaţie şi în cele de visare. Scrisul său e solemn, dens, fără grabă, făcut pentru distanţe mari, pentru construcţii întinse. Ce putea face el cu bătaia scurtă a dialogului, cu ritmul lui precipitat, cu aşa-zisa lui „naturaleţă nervoasă”? Ce putea mai ales face cu spaţiul redus a trei acte, care nu reprezintă materialmente nici a zecea parte dintr-un roman şi care în plus, prin această împărţire, dă ceva sacadat, fragmentar, escamotat, întregii desfăşurări a lucrurilor?

Totul părea străin de el în teatru – şi dacă totuşi ne-a făcut surpriza de a se îndrepta spre această artă, aveam dreptul să credem că va refuza tipul obişnuit de piesă şi că va scrie o operă, care să contrazică în mod absolut regulele stabilite. Ne aşteptam să ne dea un dialog platonician sau un poem dramatic; o operă fie de o mare severitate stilistică, fie de o excepţională îndrăzneală lirică; o încercare de a sparge tiparele teatrului realist; un nou Hamlet, un nou Faust...

Ei bine, nu. *The Flashing Stream* (Fluviul sclipitor) este o piesă cuminte, eminamente reprezentabilă, scrisă cu multă îndemânare scenică, după reţeta cea mai sigură, fără trivialitate desigur, dar şi fără austeritate. Nu vorbesc despre „tema” piesei, care continuă perfect preocupările anterioare ale autorului. Vorbesc însă de tehnica ei, de procedeele întrebuinţate, de economia scenelor, de mişcarea personajelor. Totul se petrece ca într-o piesă bine şi confortabil construită. Succesiunea scenelor e rapidă, expunerea e directă şi simplă, incidentele de divertisment sunt abil intercalate între faptele principale ale dramei, iar personajele secunde aduc destul pitoresc şi voiciune pentru ca să decoreze scena şi să acopere cu prezenţa lor momentele de declin sau de pregătire a acţiunii.

Morgan scrie teatru la nivelul teatrului. El tratează o temă mare (asupra căreia de altfel nu insistăm în nota de faţă), cu mijloace dramatice obişnuite. Nici Bernstein n-ar lucra altfel.

Desigur că nu ignorează ceea ce este artisticeşte inferior în acest joc – dar cunoscându-i regulile, le primeşte şi le execută.

Lucrul reiese clar din prefaţa cu totul edificatoare, ce însoţeşte (împreună cu un eseu asupra „unităţii spiritului”) piesa. Din această prefaţă se vede că autorul ştie bine ceea ce face şi că o face deliberat.

El ştie de exemplu că se adresează unui public a cărui „comprehesiune colectivă este mai lentă decât cea individuală”. Ştie că pentru a obţine atenţia acestui public e nevoie „să-l faci să râdă la fiecare şase rânduri”; ştie de asemeni că anumite cutezanţe pot să provoace „decepţiuni la ghişeul teatrului”. Ştie în sfârşit că există „o regulă a parterului şi a fotoliilor de orchestră” şi că „tot ceea ce este excepţional pe scenă reprezintă o primejdie”.

Totuşi toate acestea nu-l descurajează. Morgan le acceptă nu cu cinism, dar cu sinceritate. De ce? Pentru că – spune el dezarmat şi dezarmându-ne – pentru că iubeşte teatrul.

„De când eram ofiţer de vapor în mările Chinei, m-am simţit atras de această artă sclipitoare, sordidă şi fermecătoare. N-aş fi murit fericit, dacă n-aş fi încercat, o dată măcar, să scriu teatru.”

Ultima frază ar putea să o semneze toţi marii romancieri ai lumii, pentru că exprimă cu o mişcătoare sinceritate, ba chiar cu anumită copilărie, o nostalgie pe care aproape că n-a fost mare romancier să n-o fi încercat (Stendhal[1], Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev – ca să nu-i pomenim decât pe cei de primă mărime – au fost cu toţii munciţi de demonul teatrului).

Charles Morgan iubeşte atât de mult teatrul, încât îl primeşte aşa cum e.

„Cine vrea să facă experienţa teatrului – declară el – trebuie să înceapă prin a-i cunoaşte condiţiunile actuale şi a-i accepta disciplina, încercând desigur să-i aducă uşoare modificări”.

Asta e tot ce cutează autorul lui Sparkenbroke să preconizeze: „uşoare modificări”. În ce priveşte însă structura teatrului, stilul său, tipul său general, tehnica sa obişnuită, el – „după ce a asistat la mai mult de două mii de reprezentaţii teatrale”[2] – le primeşte întocmai. *The Flashing Stream* este o piesă scrisă cu respectul tuturor acestor reguli, convenţii şi deprinderi.

---

[1] E adevărat că Stendhal n-a scris propriu-zis nici o piesă, dar până la moarte (dovadă jurnalul şi corespondenţa) a păstrat convingerea că vocaţia lui e de autor dramatic şi mereu a crezut că va realiza într-o zi proiectul lui *Le tellier* – piesa rămasă nescrisă, deşi scenariul îi era de mult fixat.

[2] Charles Morgan este cronicarul dramatic al ziarului „Times”.

„O piesă care nu ajunge la public, nu are raţiunea de a fi”, afirmă autorul. Trebuie să recunoaştem că piesa sa are toate şansele „să ajungă la public”.

Pentru cine nu are ambiţia de a căuta în teatru alte drumuri decât cele existente, a scrie o piesă de teatru e un joc literar odihnitor. Nimic nu se scrie mai uşor, nimic nu e mai antrenant, nimic nu e mai simplu. Ca orice gen cu reguli fixe, teatrul este în primul rând o chestiune de meşteşug. Personaje, situaţii, accente se precizează aproape de la sine prin jocul mecanic al replicii şi prin desfăşurarea aproape automată a scenariului. O replică provoacă altă replică, un personaj cheamă alt personaj, o scenă cheamă altă scenă. Este un joc continuu de echilibru, de forţe care se opun şi se neutralizează. Este o problemă de dozaj.

Morgan găseşte în această tehnică simplă un prilej de odihnă.

„Cine n-a petrecut – mărturiseşte el – opt ani de viaţă, ca să compună două lungi romane, nu poate să priceapă bucuria pe care o simţi abordând o piesă, pe care o vei termina în patru săptămâni”.

Trebuie să socotim printre ademenirile teatrului, această extremă uşurinţă a sa. Romanul, deşi îi dă scriitorului o mare libertate, este totuşi o lucrare dificilă, care cere timp, al cărei proces de gestaţie este în genere lung şi a cărei executare este totdeauna laborioasă. Dimpotrivă, este în teatru, în viziunea de teatru, ceva instantaneu care simplifică lucrurile de la punctul de plecare şi le grăbeşte.

„Fluviul sclipitor – ne spune autorul în prefaţă – a fost compus foarte repede, aşa cum trebuie să şi fie dialogul de scenă”.

Iată de ce piesa aceasta este pentru Charles Morgan „o treabă de vacanţă”. Teatrul a fost totdeauna pentru romancieri „o treabă de vacanţă”.

The Flashing Stream este însoţit în volum, după cum am mai spus, de un eseu asupra „unităţii spiritului”. Cititorii lui Morgan vor lua cu satisfacţie cunoştinţă de această frumoasă pagină de meditaţie, care ar merita prin ea însăşi o cercetare specială. Nu intră însă în intenţiile notei de faţă să vorbim despre gândirea lui Charles Morgan, ci numai despre experienţa sa de teatru. E semnificativ pentru noi că, după ce a scris o piesă, autorul e obligat să completeze cu un eseu lucrarea terminată. Este un fel de a mărturisi insuficienţa teatrului.

„Suntem tentaţi să compensăm cu o prefaţă, extrema conciziune a teatrului”.

Adevărul e că nici o altă artă nu exprimă mai sumar şi mai schematic lucrurile pe care le gândim. Orice act creator presupune sacrificiul a nenumărate nuanţe care nu pot fi duse până la expresie, dar nicăieri acest sacrificiu nu e mai mare decât în teatru.

Cine vrea să traducă în limbaj de teatru o mare problemă de conştiinţă este obligat ori să calce legile actuale ale teatrului (dar în acest caz riscă un insucces de scenă), ori să sacrifice problema însăşi.

Teatrul este un teribil pat al lui Procust.

VICTOR ION POPA. *MAISTORAŞUL AUREL, UCENICUL LUI DUMNEZEU*

Va trebui să vorbim într-o zi despre „Biblioteca Energia”, pe care Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II” o editează din prima zi a existenţei sale şi care este în primul rând împlinirea unui gând regal. Şi spiritul şi programul acestei „biblioteci” au fost fixate de suveran în cuvântarea sa de la Ziua cărţii, 1933 şi se poate spune că de atunci tot ce s-a făcut în această direcţie, poartă pecetea acestui gând conducător.

„Biblioteca Energia” este o colecţie de cărţi destinată în primul rând tineretului, cărţi care înfăţişează marile exemple de energie, de devotament şi de eroism ale spiritului omenesc de pretutindeni. Aviatori, medici, exploratori, savanţi, misionari – toţi câţi au înfruntat prin îndrăzneală şi jertfă marile primejdii sau marile forţe necunoscute ale naturii spre a le supune omului, lăsând astfel un nume luminos în istoria mai veche sau mai apropiată a omenirii, găsesc în această bibliotecă un loc de cinste. Cu tot ceea ce a înfăptuit până azi „Biblioteca Energia” este o prea însemnată operă, pentru ca să putem vorbi despre ea numai în câteva rânduri. Ne propunem să facem acest lucru, cum se cuvine, într-o cronică viitoare. Pentru azi, vom vorbi însă de una din ultimele lucrări apărute în această colecţie, lucrare închinată unui exemplu de energie românească, intrat de mult în legendă şi totuşi prea puţin cunoscut.

D. Victor Ion Popa a luat asupră-şi sarcina de a scrie viaţa lui Aurel Vlaicu. Mai mult decât o biografie şi mai mult chiar decât o istorisire, lucrarea sa e un adevărat roman, nu numai al unui om, dar al unei întregi epoci. În trei volume, cuprinzând la un loc aproape 1400 de pagini, autorul încearcă să învieze din uitare şi figura vie a lui Vlaicu, şi invenţia sa care stă la începuturile aviaţiei, şi lupta sa de a convinge pe oameni şi de a birui obstacolele, dar şi – în acelaşi timp – întreaga epocă în care a trăit, toţi oamenii cu care soarta l-a adunat, toate evenimentele al căror martor a fost.

Când d. Victor Ion Popa îşi intitulează lucrarea, o „cronică a vremii şi vieţii lui Vlaicu" ne arată de la început voinţa d-sale de a cuprinde nu numai un destin individual eroic, dar un întreg timp, o întreagă societate, în care acest destin s-a împlinit.

Este o întreprindere literară dintre cele mai îndrăzneţe şi ea dă loc la felurite întrebări şi probleme de critică literară, pe care totuşi nu le vom lua în seamă în acestă rubrică al cărui rost este mai mult să înfăţişeze cărţile, decât să le „discute".

Este vădit că autorul a studiat cu foarte multă stăruinţă tot ce era în legătură cu subiectul său. O bibliografie bogată ne arată cărţile, revistele şi documentele, pe care le-a consultat. Mai mult decât această bibliografie, citirea însăşi a operei ne lasă să vedem cât de departe a mers munca de documentare, care a precedat lucrarea propriu-zisă.

Dar, după ce a cunoscut de aproape toate documentele, d. Popa a trecut în anumit sens peste ele şi a scris cartea ca şi cum ar fi trăit-o, ca şi cum ar fi fost de faţă la toate câte s-au întâmplat.

E greu de spus în ce măsură d-sa relatează în mod exact faptele – şi în această privinţă imaginaţia poate că uneori a trecut dincolo de informaţie, (cum a afirmat de curând d. Şerban Cioculescu, vorbind despre episodul serbărilor de la Blaj, din al treilea volum) – dar intenţia d-lui Popa nu a fost să „relateze” faptele, ci să le facă vii. De la adevărul în linii mari al lucrurilor, autorul nu s-a abătut.

Nenumărate amănunte precise, controlabile, ne arată că d-sa a urmărit credincios cronica lui Vlaicu. Ceea ce a adăugat acestei cronici, a fost ceea ce nu se mai poate găsi în niciun document: glasul vremurilor, mişcarea lor, vorbirea lor, gesturile lor. Aici biograful a lăsat loc liber omului de imaginaţie.

Nu trebuie să ne plângem de acest lucru şi, în orice caz, este sigur că cetitorul inimos nu se va plânge. El va găsi în această lucrare o lectură vioaie, colorată, pe alocuri pasionantă ca un roman de aventuri. El va vedea trecându-i prin faţă numeroase figuri istorice din viaţa naţională, politică şi literară a timpului şi va avea iluzia că le întâlneşte nu într-un ziar sau într-un manual de şcoală, ci într-o apropiere aproape familiară.

Bătrânul Rege Carol I, Principele Ferdinand şi Principesa Maria, Principele Carol (a cărui participare entuziastă şi clar-văzătoare la experienţele lui Vlaicu ne este arătată ca hotărâtoare în anumite momente), Brătianu, Spiru Haret, Octavian Goga, Vasile Morţun, D. D. Pătrăşcanu, Prinţul Bibescu, Şt. O. Iosif, Ilarie Chendi, Caragiale – şi o nesfârşită galerie de personagii cunoscute din viaţa publică românească, oameni politici, militari, literaţi, actori iau parte la „acţiunea” acestei cărţi, ca la desfăşurarea unui roman, cu atât mai plăcut de urmărit, cu cât îl ştim, în liniile lui mari, adevărat. Deşi a lucrat cu un material atât de întins, deşi a avut de evocat atâtea personagii – pe fiecare cu trăsăturile lui caracteristice – autorul nu l-a părăsit nici un moment pe eroul său principal, pe acest Aurel Vlaicu, din care izbuteşte să facă mai mult decât o apariţie legendară, un om viu.

Desigur ne este greu să ştim în ce măsură viaţa intimă a lui Vlaicu – viaţa lui sentimentală – este exact regăsită în această carte. Iată un domeniu în care „documentele” nu servesc la mare lucru şi pe care autorul l-a tratat, probabil, cu mai multă libertate de imaginaţie, decât pe celelalte.

Acolo însă unde d. Victor Ion Popa ne oferă mai mult decât o intuiţie liberă a unor fapte greu de cunoscut şi acolo unde d-sa răspunde deplin rostului unei cărţi din „Biblioteca Energia”, este unde ne vorbeşte despre aviatorul Vlaicu, despre inventatorul Vlaicu, despre experienţele lui, despre munca lui în fabricile din Germania, despre primele încercări de zbor, despre lupta îndârjită cu indiferenţa oamenilor şi cu greutatea problemelor tehnice, despre primele ecouri ale numelui său în Ardeal, despre trecerea lui în Vechiul Regat, despre construcţia primului avion, despre alegerea primului motor, în sfârşit, despre tot ceea ce face din Vlaicu un admirabil „nebun”, cum spunea un cuvânt princiar dintr-un articol din 1923, retipărit astăzi ca prefaţă.

Autorul ne face să înţelegem, şi sub latura omenească, dar şi sub cea strict tehnică, ce reprezintă anume invenţia lui Vlaicu. Citind cartea d-lui Popa, avem un istoric al aviaţiei, al începuturilor ei şi mai ales al stadiului în care se afla ea în momentul în care pornea să lucreze tânărul inventator ardelean de la Binţiţi, aşa încât suntem în măsură să înţelegem contribuţia personală a lui Vlaicu la problemele tehnice ale aviaţiei şi să ne dăm seama de valoarea acestui om excepţional, pe care mijloacele tehnice nu-l ajutau suficient, dar al cărui vis deschidea porţi îndepărtate şi abia mai târziu ajunse prin mersul progresiv al lucrurilor. Vlaicu a văzut mai mult decât ce a realizat, dar această viziune a sa va rămâne un fapt de geniu ce nu trebuie îndepărtat din istoria eroică a aviaţiei, istorie în care lucrarea d-lui Popa îl aşază cu pietate, cu îndârjire şi cu multă putere de convingere.

APRÈS LA MORT DU PROFESSEUR FREUD

Le télégramme qui nous annonçait la semaine dernière la mort du professeur Sigmund Freud a passé presque inaperçu.

La guerre nous offre des tragédies quotidiennes bien plus terribles que la mort d'un vieillard, même si ce vieillard est une des personnalités essentielles de notre temps. Dans une Europe plus calme, la nouvelle de la mort aurait provoqué sans doute une émotion générale. Mais dans cette tragique Europe d'aujourd'hui, meurtrie, ensanglantée et chargée par tant de deuils récents, comment avoir le temps de songer à ce grand vieillard, qui vient de disparaître, si glorieux et pourtant déjà oublié!

Tout l'après-guerre, qui devient maintenant un nouvel „entre-deux-guerres", toute notre époque depuis 1918, fut profondément marquée par la pensée de Freud et surtout par le retentissement de cette pensée dans les divers domaines de l'esprit humain. Ce médecin, dont les travaux avaient commencé par être de technique pure, a obtenu après la guerre une telle célébrité et ses idées ont conquis tant de partisans, que le freudisme est devenu, à partir d'un certain moment, beaucoup plus qu'une théorie médicale, un véritable système philosophique qui prétendait fournir une explication centrale de la vie.

Il faut bien distinguer Freud du freudisme. Freud fut un véritable savant et ses recherches dans le domaine de la pathologie nerveuse marquent un chapitre nouveau dans la médecine. Mais la gloire de Freud n'a pas été faite dans les laboratoires, dans les cliniques et dans les hôpitaux. Ce ne furent pas surtout les médecins et les hommes de science qui ont donné au freudisme son extraordinaire pouvoir de rayonnement; ce furent les écrivains, les artistes, les romanciers et même les journalistes – tous ceux qui ont trouvé dans les recherches du savant viennois des suggestions faciles et troublantes pour des théories plutôt ingénieuses que vraies.

Freud lui-même, qui était un écrivain remarquable, avec un don exceptionnel d'expression, animé par un démon fascinant des grandes contradictions hypothétiques, avait dépassé les frontières de sa spécialité et avait cherché la confirmation de ses théories dans les directions les plus diverses. Sociologie, métaphysique, critique *littéraire, beaux-arts, musique, littérature, rien ne pouvait se dérober à cet esprit qui offrait une seule solution pour tous les mystères, une seule clef pour tous les secrets. Sa force dialectique, son intelligence miraculeuse, la finesse de son esprit rendaient ce jeu au moins séduisant, ne pouvant le rendre toujours convaincant.*

Si le freudisme avait été en quelque sorte discrédité pendant les dernières années, si nous avons assisté à un commencement de son déclin, ce ne fut pas par la faute de Freud, mais plutôt par les exagérations de ses élèves et de ses adeptes. Freud était beaucoup plus intéressant que le freudisme. Il est possible, il est même probable que le freudisme, comme système de philosophie générale, disparaisse, mais il est certain que le nom de Freud ne disparaîtra jamais de l'histoire de la pensée humaine.

GEORGES MIHAIL ZAMFIRESCO

Il arrive rarement qu'une oraison funèbre exprime sans exagération le sentiment de l'irréparable. Mais les paroles douloureuses, qui ont été prononcées avant-hier, sur la tombe de George Mihail Zamfiresco, furent, par leur sobriété même l'expression de la poignante tristesse dont nous avons tous accueilli la nouvelle de sa mort.

La maladie ne lui avait pas arraché de ses mains la plume, cette plume généreuse et brûlante. Gravement malade, il continuait son travail. Il n'y a *que deux semaines nous lisions dans le dernier numéro de la „Revista Fundaţiilor Regale" une grande nouvelle signée de son nom. Jusqu'au dernier moment, jusqu'au dernier souffle, G. M. Zamfiresco est resté fidèle à sa tâche, à sa vocation.*

Il y avait dans sa passion littéraire quelque chose d'implacable, d'impérieux. Son inquiétude créatrice était dévorante.

Cet écrivain n'était pas un „homme de lettres". Il n'avait pas la quiétude, le calme, le confort, la sûreté du métier. Il avait tout simplement un impétueux besoin de créer, de réaliser, de s'exprimer, et ce besoin d'expression avait cherché une issue dans le roman, dans le théâtre, dans le journalisme, partout.

Ne jugeons pas ses œuvres. Son héritage littéraire est trop important pour que nous n'ayons désormais très souvent l'occasion, et même l'obligation d'y revenir. Nous aurons bien le temps de relire ses livres, de revoir ses pièces... Mais nous ne reverrons jamais plus son visage fraternel, son sourire si triste, son regard fatigué et ardent. Il y avait je ne sais quel mélange d'épuisement et d'énergie dans cet homme qui paraissait, à 40 ans, usé et qui gardait pourtant une fraîcheur, une force, une conviction incomparables.

Les romans qu'il nous laisse sont de grands bouquins, écrits par quelqu'un qui paraissait avoir devant lui toute une vie pour exécuter les projets les plus osés. Une sorte d'éloquence fiévreuse rendait à ses romans un étrange alliage de lyrisme un peu trouble et de puissance dramatique parfois écrasante.

Et ce fut sans doute toujours le même don d'éloquence et de lyrisme qui le mena vers le théâtre, car le théâtre lui donnait la possibilité de parler directement à la foule. Zamfiresco avait écrit des pièces (dont la Domnişoara Nastasia *était la plus connue, sans être la seule intéressante, et il est possible que nous ayons de grandes surprises à la lecture de ses autres pièces), mais il s'était surtout voué au métier de „metteur en scène", pour lequel il avait toujours avoué une passion qui allait jusqu'au sacrifice.*

Une mort impitoyable a seule réussi d'arracher cet artiste de son travail qu'il n'avait jamais abandonné, car ni la pauvreté, ni la maladie ne le décourageaient.

Après Gib Mihăesco, après Anton Holban, les lettres roumaines ont la douleur de perdre, en pleine maturité de son talent, un écrivain qui était loin d'être à la fin de son message créateur.

PEARL BUCK: *ÎNGERUL LUPTĂTOR*

Pearl Buck este în momentul de faţă o scriitoare de renume universal. Încă înainte de a fi luat premiul Nobel, cărţile ei, tipărite în numeroase traduceri, i-au cucerit în întreaga lume o popularitate, care nu e numai de ordin literar. Ceea ce dă operei sale o mare răspândire este partea ei de actualitate. Mari calităţi literare desigur că nu-i lipsesc, dar nu ele sunt hotărâtoare în soarta unei opere. Dintre ultimii deţinători ai premiului Nobel, unii dintre ei mai valoroşi, poate, din punct de vedere artistic decât Pearl Buck, nici unul – nici Sinclair Lewis, nici Roger Martin du Gard, nici Eugene O'Neill – nu are o faimă egală. Ei sunt desigur foarte preţuiţi în cercurile intelectuale, dar opera lor nu reuşeşte să treacă spre marile mulţimi cititoare, spre aceste mulţimi pe care dimpotrivă Pearl Buck le cucereşte cu uşurinţă.

Cărţile sale ne vorbesc despre China şi despre poporul chinez – adică tocmai despre o lume ce trăieşte în ultimile decenii o serie întreagă de tragedii politice, pe care opinia publică din întreaga lume le cunoaşte din ziare sau emisiuni radiofonice şi are prilejul să le cunoască mai de aproape din romanele acestei scriitoare.

Era o vreme când literatura Extremului Orient era pentru noi, cum se zicea, o literatură „exotică". Succesul ei era făcut mai mult din curiozitate, decât dintr-un real ineres.

Acest Extrem Orient a încetat însă în ultimii ani să fie un ţinut de basme. El a devenit un centru dramatic al istoriei şi al politicii contimporane şi chiar oamenii cei mai simpli încep a-şi da seama că acolo, în acele depărtate ţinuturi care devin mereu mai apropiate, se decide în bună parte soarta omenirii. Lungul şir de războaie şi revoluţii, care însângerează bătrâna Chină, au făcut din ea un permanent şi dureros „subiect de actualitate".

Literatura lui Pearl Buck a coincis din întâmplare cu aceste fapte. Cărţile sale ne ajută să înţelegem tragedia chineză nu în lumina rece a telegramelor de presă, ci prin simţirea cuiva care a fost de faţă şi a trăit evenimentele.

China pentru Pearl Buck nu este o ţară de excursie, ci o adevărată patrie. Copilăria şi tinereţea şi le-a petrecut acolo, în condiţiuni pe care cartea, de curând apărută în traducere românească, ni le artă pe larg. Scriitoarea este fiica unui misionar metodist, care a trăit şi a muncit nu mai puţin de 50 de ani în China, unde şi-a aşezat căminul şi şi-a crescut copiii. A fost o viaţă eroică şi aspră, pe care Pearl Buck o povesteşte în această carte făcându-ne astfel nu numai să cunoaştem legăturile sale proprii cu China, dar să ne apropiem de figura impresionantă a unui tată, în care fiica sa vede un „înger luptător". Înger, prin devotament, prin bunătate, prin uitare de sine. Luptător, prin îndârjire, prin energie, prin putere de muncă.

„Andrew" (cum îl numeşte familiar, ca pe un prieten mai mare scriitoarea) a venit din America în China la 28 de ani, după o serioasă pregătire universitară, cu misiunea de a lupta pentru convertirea la creştinism a populaţiei chineze. Vorbea limba chineză – spune Pearl Buck – cum puţini albi au vorbit-o, cu multă simţire şi precizie literară. În cele din urmă ajunsese, mai mult decât engleza, limba sa maternă". Voinţa sa de a se apropia de chinezi şi de a se face înţeles de ei, îl făcea, să nu se dea în lături de la nici un sacrificiu, fie el cât de penibil pentru un american.

Iată cum povesteşte fiica lui, nu fără oarecare afectuoasă ironie, încercarea de a adopta portul chinezesc. „Totuşi în această parte a vieţii, Andrew s-a trudit cu siguranţă să câştige suflete. Atunci a îmbrăcat el costumul chinezesc, şi-a lăsat părul să crească şi l-a împletit în coadă. Asta, pentru că statura lui imensă şi figura lui străină înspăimântau pe oamenii de la ţară. Câteodată, când intra într-un sat, întreaga populţie fugea peste câmpuri, lăsând numai câinii galbeni să-l latre. Dar nu s-a simţit niciodată comod în hainele chinezeşti. I se încurcau mereu picioarele sale lungi, şi-şi pierdea repede răbdarea. „oh, phiu!" murmura, şi-şi ridica roba şi şi-o prindea sub curea, aşa cum fac hamalii. Părul lung era în special insuportabil. Şi după multe sfaturi şi multă suferinţă şi l-a tăiat şi şi-a cumpărat o coadă falsă pe care Carie i-a cusut-o bine de fundul tichiei sale chinezeşti de mătase neagră".

Batjocorit, alungat, ba chiar uneori bătut şi schinguit, Andrew nu s-a lăsat niciodată descurajat în misiunea sa. Din întreaga carte se desprinde o figură de om robust, optimist, cu mare încredere în viaţă şi cu o puternică iubire de oameni. „De multe ori – povesteşte autoarea – a fost doborât la pământ şi bătut, când îşi făcea apariţia în vreun oraş ciudat. Îl băteau, pare-se, fără nici un motiv în afară de faptul că nu mai văzuseră până atunci un om ca el, întocmai cum câinii se reped întotdeauna să sfâşie un câine străin". Totuşi se pare că stăruinţa lui a fost până în cele din urmă victorioasă şi că faima „îngerului luptător" a biruit duşmănia localnicilor. „Odată, în munţii Ri ang su a fost prins de bandiţi şi întrebat cine era. Când le-au spus cine este, i-au înapoiat punga pe care i-o luaseră şi l-au lăsat să meargă înainte. - Am auzit de tine în multe locuri, au spus ei cu simplitate. Faci multe lucruri bune".

Pribeag prin toată China, Andrew n-a încetat totuşi să fie un savant şi una din marile sale opere a fost traducerea *Noului Testament* din limba greacă în limba chineză, dar nu într-o limbă moartă de bibliotecă, ci într-o vorbire vie, populară. „Una din cauzele principale ale ignoranţei şi inculturii în China – ne lămureşte Pearl Buck – era faptul că limba cărţilor şi limba poporului sunt două lucruri deosebite ... De aceea Andrew hotărându-se să folosească stilul popular în traducerea sa din greceşte a *Noului Testament*, împlinea o extraordinară revoluţie, anticipând cu zeci de ani pe acei revoluţionari chinezi care au creat ceea ce s-a numit Renaşterea chineză pe exact acelaşi principiu văzut atât de limpede de Andrew”. Ce e curios, este că această îndrăzneaţă faptă a întâmpinat mai ales duşmănia celorlalţi misionari. „Tovarăşii săi misionari protestară cu tărie împotriva felului în care îşi cheltuia Andrew timpul. Nimeni nu l-a autorizat să traducă singur *Noul Testament*, spuneau ei. — Nimeni în afară de Dumnezeu! Răspundea Andrew şi părea tot atât de înalt şi rece ca un pisc”. Acest cuvânt arată întreaga tărie a omului, pe care cartea lui Pearl Buck ni-l prezintă în toată aspra lui frumuseţe morală.

Înger luptător este o operă care răspunde în totul cerinţelor unei biblioteci destinată să ilustreze marile exemple de energie omenească.

LA MOARTEA LUI G. M. ZAMFIRESCU

G. M. Zamfirescu publica în ultimele două numere ale „Revistei Fundaţiilor Regale” o lungă nuvelă, pe care astăzi, după moartea lui, o citim nu numai cu emoţia de a şti că sunt cele din urmă pagini, dar şi cu încordarea de a găsi în ele un presentiment al sfârşitului.

„Geo înclinase capul spre umăr cu un gest de renunţare, dornic să se afunde din nou şi mai adânc în somn sau în moarte...”.

Poate că mâna scriitorului s-a oprit un moment deasupra acestei fraze. Poate că ştia, scriind aceste cuvinte, că „somnul, sau moartea” aveau într-adevăr să vie.

Încercăm să citim printre rânduri. încercăm să descifrăm, în aceste ultime pagini, un avertisment al morţii, care era atât de aproape...

Extenuat de boală şi de muncă, George Mihail Zamfirescu. moare totuşi în plină activitate. Numai moartea a putut smulge din mâna lui ostenită, condeiul cu care până în ultimele zile a scris..

Prin exemplul lui, prin viaţa lui, G. M. Zamfirescu redă din nefericire, destinului de scriitor, întregul lui amar înţeles. Nimeni ca el n-a fost mai mult un „rob al scrisului” – cuvânt greu de spus, ca orice cuvânt de lamentaţie, dar pe care figura acestui om chinuit îl face inevitabil.

Literatura n-a fost pentru el o îndeletnicire de repaos, ci înainte de orice o muncă grea. G. M. Zamfirescu avea de înfăptuit mari ambiţii creatoare, în teatru, în nuvelă, în roman, dar fiecare ceas liber cucerit pentru propria lui operă, trebuia răscumpărat cu munci mizerabile, care uzează, care ucid. Prin redacţii, prin culise de teatru, prin birouri de editură, prin tipografii, rămâne ceva din truda lui de jurnalist, de traducător, de om robit tiparului.

Înainte de a ne întoarce spre cărţile pe care ni le lasă,, înainte de a încerca să cuprindem într-o judecată finală opera sa – gândul nostru se îndreaptă mai ales spre omul trist de care ne despărţim, spre soarta lui amară, spre anii lui de zbucium,, spre zâmbetul lui dureros, puţin crispat, care spunea mai mult decât l-ar fi lăsat tăcuta lui mândrie.

G. M. Zamfirescu aduce în romanul şi în teatrul românesc de după război, un mediu de mahala, văzut nu sub aspectele lui comice, ci în elementele lui dramatice. Autorul *Domnişoarei Nastasia* nu este un satiric. El nu cunoaşte mahalaua lui Caragiale. El nu vine de la centru spre periferie, pentru a surprinde acolo forme degradate de civilizaţie, de limbaj sau de moralitate. El se află acolo în mod firesc. Este acasă. Mahalaua este pentru el o formă completă de umanitate, din care nu sunt excluse marile drame ale conştiinţei: moartea, iubirea, gelozia, răzbunarea.

Ceea ce este determinant în primul rând în opera lui G. M. Zamfirescu, este materialul ei brut. Acest material (mediu uman, clasă socială, peisaj de suburbie...) îi asigură caractere distinctive în literatura noastră şi îi acordă, poate tocmai de aceea, anumite şanse de durată.

Mahalaua a fost multă vreme pentru noi un mediu pitoresc şi, cu acest titlu, un rezervor de teme şi tipuri comice.

Eroii gravi în literatura noastră sunt ori ţărani ori domni. Există în această privinţă în romanul românesc o dublă superstiţie: a intelectualului distins şi a ţăranului aprig. Tot ce nu intră într-o categorie sau într-alta, cade în caricatură.

O întreagă lume rămâne dincolo de aceste tipare, o lume despărţită parcă de o barieră peste care nu se poate trece.

G. M. Zamfirescu este romancierul şi dramaturgul acestei lumi. Câmpul lui de vedere începe acolo unde sfârşesc liniile de tramvai. Este o lume de zonă, o lume de margini.

E de remarcat că trăsătura fundamentală a acestui mediu nu este pentru el sărăcia sau mizeria fizică. Deşi scrisul său are anumite accente protestatare (reminiscenţe ale înclinărilor oarecum socializante şi umanitariste ale debutului), G. M. Zamfirescu nu insistă asupra lor. El nu e un romancier de clasă. Mahalaua reprezintă pentru el o umanitate care trăieşte, la nivelul ei, drame pe care ne-am obişnuit să le asociem neapărat unui nivel social ridicat.

Într-o lume pe care literatura noastră o consideră plină de Vete, Ziţe, Miţe şi Didine, autorul *Domnişoarei Nastasia* a avut curajul de a căuta iubiri tragice, pasiuni grave, destine sumbre. Eroii săi sunt hamali, brutari, femei pierdute, portari, băieţi de prăvălie, grădinari; spălătorese, dar mizerabila lor condiţie de viaţă nu-i opreşte să trăiască iubiri adânci, arzătoare şi nici să încerce în conştiinţa lor simplă, marile terori ale crimei, ale urii, ale viciului, ale sinuciderii.

E probabil că în această privinţă, G. M. Zamfirescu suferea influenţa literaturii ruseşti (Gorki, Dostoievski...) cu care avea legături şi vag ideologice şi temperamentale – dar nu această influenţă a fost hotărâtoare în scrisul său, ci mai degrabă propria lui experienţă de viaţă. Mahalaua pe care ne-o înfăţişează cărţile lui este, în ciuda anumitor trăsături fantastice, o mahala totuşi veridică, o mahala bucureşteană. Oamenii lui sunt oameni din Grant, Cotroceni, Triaj şi prezenţa lor este atât de reală încât învinge reminiscenţele de lectură ale autorului.

Ultimele lui trei romane (*Maidanul cu dragoste*, *Sfânta mare neruşinare* şi *Cântecul destinelor*) poartă un titlu comun care este simbolic pentru întreaga sa operă: *Bariera*.

Credem într-adevăr că marele merit al lui G. M. Zamfirescu, în teatru ca şi în roman, este de a fi dat expresie vieţii de dincolo de barieră.

Dacă au mai fost şi alţi scriitori, care – poate chiar înaintea lui – au îndrăznit să calce în acest ţinut închis şi să aducă de acolo mărturii despre o lume necunoscută, nimeni nu ne-a dăruit o mărturie mai gravă şi mai amplă.

Era în scrisul lui G. M. Zamfirescu un anumit lirism grandilocvent, o anumită înclinare spre simbolurile mari, spre gesturile solemne, spre vocativele retorice. S-ar putea ca această manieră să îngreuneze cu vremea opera lui. Simplicitatea de stil rezistă mai mult şi se uzează mai greu. Ceea ce se veştejeşte mai repede în literatură sunt adjectivele, epitetele, tonul ridicat.

G. M. Zamfirescu răscumpără însă prin vigoarea lui epică şi dramatică excesele de stil.

În ciuda unui limbaj deseori artificios, în ciuda unor atitudini lovite de literatură, oamenii lui există cu o forţă de viaţă, care răzbate prin toate obstacolele. În cele mai arbitrare situaţii, este pulsul vieţii.

Preferăm în opera sa lucrările de cadru restrâns (*Domnişoara Nastasia*, *Madona cu Trandafiri*), unde spaţiul limitat impune scrisului său mai multă fermitate. Când are toate drumurile deschise înainte, când obiectivele de atins nu sunt sigure, scriitorul se lasă puţin purtat pe valurile frazei lui, care are neaşteptate înaripări şi un real suflu liric, dar şi lungi bătăi pe loc.

Cele cinci volume, care formează ciclul *Barierei* (ciclu probabil neterminat şi căruia scriitorul avea poate să-i adauge noi episoade) dau dezvoltări exagerate unor momente, care ar fi câştigat prin conciziune, dar nici repetările, nici lungimile nu ajung să acopere cu lestul lor irecuzabila putere de viaţă care trece prin întreaga operă. O citeşti cu rezerve de detaliu, ba chiar cu iritări şi opuneri de la pagină la pagină, dar eşti constrâns s-o primeşti în întregul ei şi să crezi în ea.

Cu excepţia *Domnişoarei Nastasia*, care a avut un mare succes de critică, ba chiar şi de public (fără totuşi să fie scutită de polemici, de certuri şi de pribegii), teatrul lui G. M. Zamfirescu este puţin cunoscut. Dacă îi datorăm o reparaţie postumă acestui nefericit scriitor, poate că a pune în valoare piesele lui sau a le da măcar posibilitatea să fie reprezentate, va fi modul cel mai just de a-i servi dureroasa lui amintire printre noi.

Vocaţia lui de autor dramatic este sigură. Ea e cu atât mai preţioasă cu cât s-a adăugat unei la fel de puternice vocaţii de romancier. Sunt două moduri de expresie care nu merg prea des împreună. G. M. Zamfirescu s-a realizat cu egală vigoare şi în teatru şi în roman.

Tot ce era în temperamentul lui de artist înclinare spre vorbire directă, spre gest larg găsea în teatru o expresie firească.

Teatrul care este o artă de constrângere formală, îi dădea dimpotrivă lui G. M. Zamfirescu soluţii liberatoare.

Aici, ca şi în roman, artificiile, simbolurile greoaie, „rusismele”, erau dominate de vigoarea şi intensitatea lui dramatică. Ar fi prea uşor să ne oprim la erorile tehnice ale dramaturgului sau la excesele lui de limbaj. Ele sunt net depăşite de o voinţă creatoare îndrăzneaţă şi de un temperament scenic arzător.

Într-o literatură dramatică, împărţită în mod curent între feerii vulgar versificate şi între farse mai mult sau mai puţin agreabile, ce a cutezat să voiască G. M. Zamfirescu este de-a- dreptul copleşitor.

Chiar dacă mijloacele sale de realizare n-au fost totdeauna pe măsura acestor mari ambiţii, chiar dacă în totul a fost dus până la expresie valabilă, o asemenea încercare este mai fecundă şi mai nobilă decât zece succese confortabil obţinute.

Iubirea lui G. M. Zamfirescu pentru teatru a fost patetică. El a intrat în maşina infernală a acestei arte cu toată viaţa lui de om şi de scriitor.

E pentru noi o adâncă părere de rău că n-am cunoscut, că n-am putut cunoaşte activitatea lui de regizor. Încercările eroice făcute în 1932 cu o trupă de tineri actori şi diletanţi, într-o sală mizeră din Bucureşti şi într-o totală lipsă de mijloace materiale şi tehnice exprimau mai mult programatic o atitudine de revoltă, de nelinişte, de căutare. G. M. Zamfirescu credea într-un teatru de „avangardă”– termen pe care nu-l lămurise prea limpede în scris (fiindcă îi lipsea obişnuinţa şi elementele unei expuneri teoretice), dar care exprima pentru el o poziţie de neacceptare, de neconformism, de insurecţie. Mai târziu, la Teatrul Naţional din Iaşi, a avut putinţa să realizeze cu elementele modeste ale unui teatru de provincie, dar oricum cu oarecare libertate tehnică asigurată, un repertoriu divers, care mergea de la clasici la contemporani, dar din această activitate noi nu avem decât câteva scrisori prieteneşti (devenite astăzi atât de scumpe!) şi o serie de fotografii...

Cineva care va fi fost martor al muncii lui de regizor, cineva care îl va fi văzut lucrând cu actorii, cu decorurile, cu lumina – va trebui să ne spună într-o zi ce a reprezentat această muncă, pentru ca cel puţin astfel activitatea lui de la Iaşi să nu rămână cu totul pierdută.

SCRISOAREA PIERDUTĂ ÎNTR-O NOUĂ INTERPRETARE

Reprezentarea *Scrisorii pierdute* într-o nouă montare şi cu o nouă distribuţie a deşteptat la începutul acestei stagiuni o mişcare de curiozitate şi de interes care arată încă o dată cât de vie este opera lui Caragiale nu numai în conştiinţa noastră literară, dar, mai mult chiar, în conştiinţa noastră publică.

Se înţelege, s-a reluat şi de astă dată în presă vechea formulă a „inactualităţii lui Caragiale" (afirmată cu mulţi ani în urmă de Pompiliu Eliade, de E. Lovinescu şi repetată apoi cu mai puţină autoritate critică de diverşi publicişti fără memorie), dar nimic nu contrazice mai evident această aşa-zisă „inactualitate", decât însuşi faptul mereu repetatei ei afirmări.

Dacă într-adevăr Caragiale este inactual, la ce bună persistenţa, îndârjirea, furia polemică, ba chiar neobrăzarea cu care i se strigă, 27 de ani după moarte, încă o dată şi încă o dată acelaşi lucru?

Această „inactualitate" care ne obsedează, această „uitare", care nu ne lasă să dormim, este o glumă fără sfârşit în istoria noastră literară.

Din punct de vedere artistic, un scriitor este „inactual", atunci când opera sa este scoasă din circulaţia vie a valorilor de artă şi nu mai are contact direct cu publicul, cu critica şi în genere cu ceea ce se cheamă conştiinţa literară a unui timp.

În mod vădit, un asemenea lucru nu se întâmplă cu Caragiale. Piesele lui se joacă, volumele lui se tipăresc, opera lui continuă să aibă o mereu reînnoită forţă de pătrundere în noile generaţii de cititori şi spectatori.

Cât despre critica literară, ea nu cunoaşte – cu excepţia lui Eminescu – o problemă care să o preocupe mai mult şi care să-i ofere un mai bogat material de cercetare şi de meditaţie. La monumentala ediţie definitivă, magistral începută de Paul Zarifopol şi apoi continuată cu dublă pietate de d. Şerban Cioculescu, trebuie să adăugăm atâtea studii şi monografii apărute în ultimii ani sau în curs de apariţie şi care, toate, menţin admirabila figură a maestrului în centrul vieţii noastre literare şi dau operei sale o permanentă verificare de robusteţe.

Să nu vorbim despre influenţa covârşitoare pe care continuă s-o exercite şi astăzi Caragiale asupra teatrului nostru de comedie. E aproape imposibil ca cineva să încerce a face o satiră politică sau o schiţă de mahala, fără ca amintirea de neşters, de neînlăturat a lui Iancu Caragiale să nu străbată în dialog, în scenariu, în vocabular. De la *Plicul* d-lui Rebreanu la *Titanic-Vals* al d-lui Muşatescu, de la d. Valjan la d-nii Al. sau N. Kiriţescu, de la d. Sân-Giorgiu la d. Eftimiu, toată comedia românească de moravuri, bună sau rea, trăieşte sub această tutelară amintire. (Un întreg act din *Ferestrele albastre* ale d-lui Eftimiu a fost scris – cum am arătat într-o cronică mai veche– cu ambiţii, dar vai! nu cu resurse, caragealeşti).

Să nu vorbim deci despre activitatea lui Caragiale în producţia noastră dramatică de astăzi, căci prin exces de evidenţă, lucrul nici nu mai trebuie remarcat.

Dar să observăm că temele lui servesc neaşteptate sugestii creatoare în alte domenii decât literatura: în pictură şi desen (unde un Aurel Jiquidi izbuteşte să traducă plastic limbajul şi lumea lui Caragiale) ba mai mult chiar – lucru cu totul neaşteptat – în muzică (unde un compozitor de talentul tânărului Paul Constantinescu nu numai că ne-a dat o *Noapte furtunoasă* plină de humor, dar în mici piese simfonice, spiritual scrise, ne oferă o transpunere muzicală uneori fericită şi totdeauna ingenioasă a spiritului caragealesc).

Toate aceste mărturii, venite din domenii atât de diferite, reduc la ridicul aşa-zisa „inactualitate a lui Caragiale”, cel puţin sub raportul existenţei sale artistice.

Se spune însă că această inactualitate nu e de ordin artistic, ci de ordin social. Mai precis, se afirmă că opera lui Caragiale se referă la o lume care a dispărut şi că societatea de. azi, mult evoluată, nu mai are nimic comun cu mediul *Scrisorii pierdute*.

În fapt, obiecţia e inexactă, iar ca idee este rudimentară.

În ce ne priveşte, noi nu credem că societatea românească s-a „descaragealizat”. Pretutindeni, în politică şi în cultură, Caţavencii şi Farfurizii abundă.

În cele mai neaşteptate medii, în cele mai surprinzătoare împrejurări (bunăoară – cine ar zice? – la o alegere de preşedinte al Societăţii Scriitorilor), situaţii tipic şi irezistibil caragealeşti se ivesc spre tristeţea, dar şi spre desfătarea noastră.

Să trecem însă peste acest punct al discuţiei şi să convenim, dacă vreţi, că lumea lui Caragiale (vie, autentică, zilnică, imediată cum se prezintă încă), a dispărut.

Atrage acest lucru după sine, neapărat, dispariţia operei care o cuprinde? Dar esenţa însăşi a operei de artă nu este de a face nepieritoare lucrurile care pier?

Ce minte de şcolar nedeprins cu lecturile elementare de estetică, poate gândi că existenţa unei opere de artă e subordonată condiţiilor exterioare ce i-au dat naştere şi moare odată cu ele?

O astfel de stupidă idee ar duce imediat la anularea întregii literaturi de la Homer la Shakespeare şi a tuturor artelor de la începutul lumii până azi.

În sensul de mai sus, toţi marii artişti, poeţi, pictori sau muzicieni, toţi fără excepţie sunt „inactuali”, căci omenirea a depăşit în mersul său şi lucrurile pe care ei le-au cunoscut şi instrumentele de expresie de care ei s-au servit.

Dacă mai există în societatea românească de azi Caţavenci, Brâncoveneşti, Cucoane Zoiţice, Trahanachi şi Dandanachi, este, pentru soarta operei lui Caragiale, cu totul indiferent. Ceea ce este însă sigur e că ei există în această operă, că sunt acolo vii şi că, în cadrul ei, rămân pentru totdeauna nepieritori.

Aşa se şi explică de altfel rumoarea, curiozitatea, însufleţirea şi nenumăratele discuţii, pe care le-a provocat reprezentarea *Scrisorii Pierdute* într-o nouă montare.

Noii interpreţi nu aveau simpla sarcină de a juca o piesă şi de a da viaţă unor personaje de teatru, cu întreaga libertate a unei creaţii actoriceşti, ci sarcina mult mai grea de a întruchipa figuri vii, pe care le cunoaştem, care trăiesc în amintirea noastră, care reprezintă pentru noi realităţi puternice, familiare, până în cele mai neînsemnate trăsături.

Actorul care joacă în teatrul lui Caragiale nu are loc pentru ceea ce se cheamă o „creaţie”, fiindcă eroul pe care îl interpretează e dinainte „creat”, cu vocea, cu gesturile, cu ticurile, cu inflexiunile lui unice.

Trebuie un nesfârşit tact, o mare modestie, o totală supunere pentru a-l juca pe Caragiale, şi mai trebuie (lucru indispensabil), o fericită potrivire de temperament, de ton, de fizic cu eroii lui, care sunt prea prezenţi, prea reali, prea vii, ca să sufere interpretări personale.

Desigur nu toţi actorii care au fost încercaţi în noua distribuţie a *Scrisorii pierdute* vor putea să-şi menţină rolurile. Un Caţavencu,. un Agamiţă, un Cetăţean turmentat, nu se găsesc uşor şi mai ales nu de la prima încercare.

D. Ovid Brădescu face un Caţavencu prea melodramatic, prea romantic, prea tenebros. Ii lipseşte cordialitatea flecară a personajului.

D. Antoniu, just ca intenţie şi ca ţinută, e prea monoton, prea obosit pentru Pristanda care chiar în lamentaţie trebuie să aibă vioiciune.

Nu credem că se vor putea menţine, după cum nu credem că d. Marius (altă dată un excelent Brânzovenescu), va fi păstrat în Agamiţă, sau d. Balaban, absolut insuficient, în Farfuridi. Direcţia teatrului procedează în prezent la anumite remanieri în distribuţie, încercând în fiecare rol câte doi-trei interpreţi, şi e sigur că în felul acesta se va ajunge la formarea unei echipe integral adecvată operei. Vom urmări această experienţă în toate etapele ei, căci ea realizează una din funcţiunile esenţiale ale teatrului românesc.

De pe acum să observăm că cel puţin trei din noii interpreţi, încercaţi de d. Camil Petrescu, ni se par inexpropiabili: d-na Elvira Godeanu, d. Pop-Marţian şi d. I. Ulmeni. Avem o coană Zoiţică, un Tipătescu şi un Trahanache de mare clasă, iar toţi trei reuşesc *pentru prima oară* să ne aducă aminte că există în *Scrisoarea pierdută* nu numai o comedie politică, ci şi una de iubire. Acest lucru are asupra vechei interpretări avantajul de a reda piesei miraculoasa ei construcţie dramatică. Aveam uneori, în trecut, impresia că prin exces de virtuozitate mecanică, *Scrisoarea pierdută* devine o serie de scheciuri comice jucate magistral, dar fără legătură intimă, când adevărul e că cele patru acte ale piesei sunt un exemplu neasemuit de economie dramatică şi de. complexitate organică.

CĂRŢI DE RĂZBOI

A fost acum câţiva ani o adevărată modă a literaturii de război. Succesul neobişnuit pe care îl cucerise în întreaga lume romanul scriitorului german Erich Maria Remarque, *Nimic nou pe frontul de vest*, roman tradus în zeci de limbi şi răspândit în sute de ediţii, trezise un val de curiozitate pentru toate cărţile în legătură cu războiul. Romane, povestiri, reportaje, istorii – tot ce reamintea marea tragedie de la 1915 – 1918 pe toate fronturile, sub toate aspectele, dobândea, după atâţia ani de uitare, o nouă putere de viaţă. Eram într-o perioadă de pace, pe care aveam iluzia să o credem îndelungată, rănile vechiului război păreau închise, gândul unui viitor război ni se părea nebunesc – şi, totuşi, toată lumea citea cu pasiune o literatură care abia atunci, într-un moment de calm, începea să retrăiască ororile măcelului trecut.

Interesul general provocat pretutindeni de literatura războiului era atât de puternic, încât nu numai că apăreau foarte multe opere noi cu acest subiect, (în Germania de exemplu romanele lui Ernst Glaeser, Ludwig Renn etc.) dar cărţile de acelaşi gen, apărute mai de mult şi între timp uitate, se reîntorceau şi ele în actualitate. În felul acesta romanul lui Henri Barbusse, *Focul*, tipărit în 1917, sau al lui Roland Dorgelès, *Crucile de lemn*, tipărit în 1918, au redevenit în 1930 cărţi vii, larg răspândite.

Din roman, interesul pentru dramele războiului a trecut mai departe, în teatru şi în cinematograf. Ţineţi desigur minte cu ce succes se jucau, la noi ca pretutindeni, piese ca tulburătoarea *Călătoria din urmă* a scriitorului englez Sherriff sau *Karl şi Anna* a germanului Leonhardt Franck. Ţineţi de asemeni minte câte filme cu subiect de război am văzut în acele timpuri. Nimeni nu putea bănui atunci că vom retrăi foarte curând tragedia unui război şi nu în literatură, în teatru sau în film, ci în cea mai dureroasă realitate.

Astăzi cărţile de război devin încă o dată actuale, dar nu purtate de rolul capricios al gustului literar, ci impuse de groaznicile evenimente la care suntem martori.

Sunt ceasuri grele, în care nu mai putem suferi ca altădată cărţile uşoare, de simplă glumă, de simplă distracţie, de „trecere a timpului”. Chiar dacă nu suntem direct cuprinşi în marele incendiu care a început, ne dăm prea bine seama că el pune în primejdie întreaga cultură omenească şi că soarta omului de pretutindeni este legată de această dramă europeană. În asemenea timpuri, ceasurile de lectură nu mai sunt ceasuri de amuzament, ci de gândire şi de reculegere. Ce poate face un om singur împotriva nebuniei dezlănţuite, decât să cugete şi să caute un reazăm în conştiinţa valorilor omeneşti nepieritoare?

Dacă ne întoarcem azi din nou spre cărţile de război, nu este – ca altă dată – din curiozitate sau din simplă plăcere literară, ci din nevoia de a ne da seama de cruntele fapte ale ceasului de faţă. De oriunde ar veni aceste cărţi de război, din Franţa sau din Germania, din Anglia sau Italia, scrise de Remarque, de Duhamel, de Ernst Glaeser, de Dorgelès, ele ne vorbesc în fond despre aceleaşi drame, care pe un front sau pe celălalt, însângerează aceeaşi inimă omenească.

În literatura românească, avem câteva romane de război care, şi prin valoarea lor literară şi prin interesul lor documentar, pot sta alături de cele mai celebre opere străine de acest gen.

Este de mirare că *Pădurea spânzuraţilor* a d-lui Liviu Rebreanu, deşi tradusă în englezeşte şi tipărită de un mare editor londonez, n-a cunoscut în străinătate popularitatea ce credem că i se cuvine acestei opere puternice. Este unul din cele mai tulburătoare romane ale marelui război, o carte în care războiul se desfăşoară grandios şi tragic, cu toate ororile lui, dar şi cu toate idealurile de dreptate, pentru care oamenii se resemnează uneori să lupte. Pentru noi *Pădurea spânzuraţilor* este cu atât mai preţioasă, cu cât ne înfăţişează o imagine a războiului pe care nu o puteam cunoaşte, este războiul de dincolo de Carpaţi, războiul Ardealului care îşi aştepta, sub drapele străine, libertatea. Niciodată mai mult decât astăzi, *Pădurea spânzuraţilor* n-a fost o lectură mai arzătoare.

În legătură cu cărţile noastre de război, e de făcut o constatare interesantă. Aproape fiecare în parte ne prezintă un alt aspect al războiului, un alt front, un alt moment. Dacă d. Liviu Rebreanu în *Pădurea spânzuraţilor* ne înfăţişează războiul văzut din Ardeal, de la 1914 până spre sfârşit, d. Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război*, ne prezintă campania românească în prima sa fază, în toamna lui 1916, pe frontul de la Predeal. Dimpotrivă d. Gheorghe Banea în *Zile de lazaret* (carte admirabilă care constituie în acelaşi timp un document deosebit de preţios şi o frumoasă scriere literară) ne înfăţişează frontul de la Dunăre şi din Dobrogea. De pe acelaşi front dobrogean vin şi neuitatele poeme din *Scut şi targă*, ale d-lui Perpessicius, care aruncă lumina unui zâmbet peste atâta suferinţă. Cât despre d. Cezar Petrescu, în bine cunoscutul său roman *Întunecare* ne ajută să vedem nu atât războiul de pe front, cât războiul refugiului, al spitalelor, al mizeriei. De pe frontul din Moldova, o mărturie puternică, simplă, pe alocuri răscolitoare ne-a dat în ultimii ani, d. Missir într-o frumoasă carte, *Fata moartă*.

Din toate aceste imagini răzleţe, din reunirea lor, putem întregi imaginea războiului trecut, care nici un moment n-a ieşit din conştiinţa noastră, dar care niciodată n-a fost mai gravă, mai emoţionantă decât în aceste zile de încordare şi de veghe.

NOTĂ DESPRE UN ACTOR

Georges Pitoëff, care a murit de curând, lăsând nu numai în Franţa, dar în toată Europa un nume de mare actor (lucru cu atât mai remarcabil, cu cât faima lui n-a fost ajutată de cinematograf: cred că n-a jucat în nici un film), a fost în realitate un actor lipsit de resurse. Dacă n-ar fi primejdia unui prea ieftin paradox, s-ar putea spune că Pitoëff nu avea aptitudini de scenă. Vocea lui era surdă, stinsă, lipsită total de căldură. Avea o privire fixă, rece, care nu ştia să râdă şi nici să plângă. Gesturile îi erau seci, aspre, fără elan. Totul era crispat în jocul lui. Totul părea că vine din cap. Nimic nu era direct, viguros, năvalnic, biruitor. Era, cum se zice, un actor fără temperament.

Formula e puţin trivială, dar ea rezumă tot.

În orice carieră de mare actor (şi când spun „mare actor” mă gândesc la cei mai mari, la cei care au copleşit mulţimile şi au marcat cu numele lor epoci de teatru: Sarah Bernhard, Eleonora Duse, Alexander Moissi), este o anumită forţă obscură, incontrolabilă, viscerală. Ea nu are nimic de-a face cu inteligenţa, cu dicţiunea, cu „stilul”. Este o anumită căldură animală, o anumită flacăre intimă.

Georges Pitoëff a fost un actor rece. Cu figura lui de var, cu gesturile lui sacadate, cu glasul lui de afon, era ca un instrument căruia îi lipsesc unele coarde. Un astfel de instrument nu transmite mai departe, nu poate să transmită mai departe emoţia interpretului, oricât de adâncă ar fi ea, oricât de complexă.

A fost un actor nedăruit.

Se întâmplă – în teatru ca şi în toate celelalte arte – ca mari spirite creatoare să nu se poată realiza deplin, pentru că nu găsesc mijloace de expresie pe măsura lor.

Este un dezacord tragic intre ceea ce un spirit excepţional poate vedea, înţelege şi năzui, şi ceea ce resursele fizice de expresie, de care dispune, îi permit să spună.

Actul creator de artă nu este numai de ordine spirituală. El întâlneşte rezistenţa materiei – şi poate avea nenorocul de a fi răpus în faţa ei.

Cred că e într-adevăr vorba de noroc şi nenoroc.

Facilitatea de expresie (pe care ne-am obişnuit să o dispreţuim) este în fond un noroc. Sunt oameni care găsesc cu uşurinţă, fără zbucium, în mod natural lucrurile pe care le caută şi uneori chiar cele pe care nu le caută. Ele vin singure, cu generozitatea inconştientă a fericirii, a abundenţei, a fecundităţii.

Delacroix e un pictor bogat. Paleta lui este plină de colori vii, puternice, somptuoase. Cele mai baroce teme, cele mai greoaie gânduri devin luminoase, într-un material plastic atât de fecund.

În schimb, Ingres este un pictor sărac. Coloarea nu-l ajută. E o coloare rece, monotonă, incapabilă să treacă de anumite limite.

Şi poate Ingres nu este exemplul cel mai bun. Sărăcia lui de coloare răspunde în definitiv unei sensibilităţi moderate. Dar să ne gândim la cazul Toulouse-Lautrec. Aici sărăcia de coloare devine dramatică. Simţi că ea paralizează un artist care gândeşte, vede şi simte lucrurile cele mai cutezătoare, dar nu le poate exprima decât pe jumătate, în colori de intensitate redusă. E un adevărat baraj ridicat în faţa unei veleităţi de geniu, pe care totul o justifică, dar n-o ajută.

Acelaşi lucru se poate întâmpla în muzică. Ceea ce în pictură e bogăţia de coloare, în muzică este bogăţia melodică. Sunt compozitori în a căror operă melodia creşte cu spontaneitate, cu expansiune. Sunt alţii însă cărora acest dar le este refuzat. înţeleg foarte bine admiraţia, poate exagerată, a lui Strawinsky pentru Ceaikovski. Stravinski este un compozitor diabolic de inteligent, animat de visuri şi tentative excepţionale, dar condamnat să lucreze cu un material arid, aspru, fară viaţă. Ceaikovski reprezintă pentru el nostalgia facilităţii, paradisul bogăţiilor naturale.

În acelaşi sens, exemplul lui Maurice Ravel e tipic. Nimeni n-a cerut mai mult muzicii şi cu nimeni muzica n-a fost mai avară. Când Ravel descoperă un motiv melodic, face din el lucruri năucitoare prin inteligenţă, prin rafinament, prin subtilitate. Dar din nefericire aceste descoperiri sunt rare şi Ravel rămâne până la urmă un artist steril.

Există în artă, ca şi în viaţă, săraci şi bogaţi.

Victor Hugo este un latifundiar. Pe imensele lui ogoare pot creşte buruieni, se pot prăpădi recolte, se pot nărui bogăţii – totul se răscumpără însă şi se reface prin abundenţă. Stephane Mallarmé este un sărac. El trebuie să lupte cu fiecare centimetru de teren şi să obţină florile ultime ale acestui pământ zgârcit, care îi este măsurat, fără milă măsurat.

Chinurile creaţiei sunt mari, dar şi mai mari sunt chinurile sterilităţii.

Există în artă o familie de spirite neliniştite, care trăiesc lucid drama teribilă a nerealizării. E o suferinţă care vine din conştiinţa obiectivelor extreme de atins şi, în acelaşi timp, din dureroasa conştiinţă a limitelor.

Georges Pitoëff făcea parte din această familie de spirite. Era interesantă la el distanţa dintre gândul cutezător şi resursele fizice insuficiente. O voinţă actoricească demonică în luptă cu o absurdă sărăcie expresivă.

Poate că nicăieri drama nerealizării nu ia forme mai paralizante decât în teatru. Gândiţi-vă la tot ce se poate pierde, ca intensitate emoţională, ca inteligenţă şi intuiţie actoricească, în ceea ce se numeşte cu o formulă obişnuită un „fizic inapt pentru teatru”.

Formula poate că este exagerată pentru Pitoëff. „Fizicul” lui nu era cu desăvârşire neteatral. Era însă insuficient în raport cu gândul nemăsurat pe care îl servea.

Era ceva de „mască” în figura acestui om. Orbitele erau adânci, privirea sticloasă. Această primă impresie era agravată de glasul lui stins şi de gesturile automate.

Pitoëff era făcut pentru rolurile de fantomă. Poate de aceea a avut o atât de stăruitoare preferinţă pentru teatrul lui Pirandello. Găsea acolo personaje fantomatice, spectre, fantoşe. Lipsa lor de realitate se acorda cu tot ce era ireal, abstract, descărnat, scheletic în el.

Pitoëff era un actor fals. Totul era fals în el: grimasă, voce, gest. Tocmai de aceea reuşea atât de bine în piesele lui Pirandello, în care unele din apariţiile lui sunt de neuitat. Dar Pirandello nu face parte din marele repertoriu de dramă. Acest mare repertoriu îi era interzis lui Pitoëff. Când a încercat să joace Shakespeare, când a îndrăznit să-l joace pe Romeo, căderea a fost dezastruoasă. De altfel toată cariera lui Pitoëff e plină de căderi şi dezastre.

Era prea inteligent (una din cele mai neliniştite inteligenţe din câte au fost în teatrul contemporan, unde sunt atâţia proşti robuşti), prea inteligent, ca să nu-şi cunoască limitele. Dar aceste limite – înăbuşitoare pentru imaginaţia şi ambiţiile lui – voia să le spargă. Toată arta lui decurge din această înfruntare.

Era ceva disperat în jocul lui Pitoëff: omul acesta voia să sară dincolo de propria lui umbră.

Se înţelege, n-a reuşit. Dar din această frământare, din acest chin al creaţiei neîmplinite, rămânea un accent de suferinţă, care îi asigură lui Pitoëff un loc distinct în arta actorilor de azi.

A iubit teatrul, aşa cum se iubeşte teatrul: cu fanatism, cu puţină nebunie.

De câte ori l-am văzut jucând, am avut impresia că delirează. Un delir curios, de om lucid, fără febră.

Pitoëff n-a găsit în teatru, şi nici n-a căutat, linişte sau repaos. Teatrul este o artă devorantă, sau, dacă nu, o vulgară industrie. Cine caută în teatru securitate şi odihnă, îl trădează.

Pitoëff a jucat în săli mizerabile, în decoruri sordide, în faţa unui public pe care l-a sedus uneori, l-a iritat adesea şi l-a neliniştit totdeauna.

De câte ori am fost la compania Pitoëff (la Théâtre de l'Œuvre, la Théâtre des Arts) am avut o sfâşietoare impresie de sărăcie. Sala era de obicei goală sau populată cu bilete studenţeşti şi de favoare. Aveai impresia că eşti într-o baracă prăpădită, care mâine va închide, va lichida sau va pleca mai departe.

Dar pe scenă era un iluminat!

Pitoëff a fost un actor nomad. Chiar atunci când se întâmpla să joace câţiva ani de-a-rândul pe aceeaşi scenă (cum s-a întâmplat multă vreme la Théâtre des Arts), păstrai mereu la spectacolele lui sentimentul că toată întreprinderea este ceva provizoriu, nesigur, ameninţat.

Pitoëff iubea teatrul ca pe o artă primejdioasă. De altfel ceea ce este fascinant în teatru, ca şi în jurnalism, este primejdia. Teatrul este patetic atunci când e ameninţat. Când devine confortabil, când el încetează a fi un risc, un joc nebunesc, atunci devine o afacere, de multe ori dezonorantă din punct de vedere intelectual.

Pitoëff a întemeiat mai mult decât un teatru: a întemeiat o familie de cabotini. Soţie şi copii jucau cu el pe scenă, ca în acele eroice circuri ambulante, care poartă prin lume, din oraş în oraş, din sat în sat, o familie şi o tradiţie de saltimbanci, care au nebunia de a-şi iubi soarta.

Teatrul poate fi reîntors la frumuseţea lui pierdută, numai prin asemenea acte de nebunie.

Într-o vreme în care regia îşi luase libertăţi aberante faţă de literatura dramatică, într-o vreme în care textul piesei era considerat într-un spectacol drept un simplu accesoriu, de care regizorul putea dispune în modul cel mai arbitrar, Pitoëff a menţinut în teatru cultul cuvântului scris. Regia lui a servit cuvântul, nu l-a subordonat.

Pitoëff nu a făcut nici regie spectaculoasă, nici regie revoluţionară. Marile lui îndrăzneli au fost în repertoriu, nu în regie. A pus totdeauna în scenă cu un minim de mijloace tehnice, fără lux, fără ostentaţie, ba chiar cu anumită sărăcie, de multe ori melancolică. Regia lui a fost o regie de turneu: decoruri strict indispensabile, figuraţie redusă, lumini lipsite de fast.

Poate că nu putea altfel. Poate că era constrâns materialmente la această sobrietate, din care a făcut un stil şi un crez. Fapt e că pe scena lui Pitoëff înainte de a juca decorurile, reflectoarele şi trâmbiţele, jucau actorii, iar prin ei cuvântul, principiu al teatrului, lege şi raţiune de a fi ale teatrului.

Pitoëff a crezut în ceea ce a jucat.

Era un actor care a avut un nesfârşit respect, un pătimaş respect pentru gândire. Rus fiind, cu o mentalitate ibseniană, întârziat ibseniană, a avut marota teatrului de idei. Era poate în acest lucru oarecare naivitate intelectuală.

Îi plăceau piesele „neplăcute”, ca să întrebuinţăm termenul lui Shaw. Îi plăceau Ibsen, Shaw, Pirandello. Avea o înclinare specială spre o literatură de teatru amară, sfidătoare, aspră, puţin „tezistă”. Cred că acest tezism l-a înşelat adesea. Cel puţin în cazul lui Bruckner, pe care l-a crezut un mare autor, datorită unor false adâncimi.

Ceea ce este însă sigur e că Pitoëff n-a primit niciodată în casa lui nici una din acele piese agreabile, amuzante, confortabile şi stupide, de care e plin teatrul franţuzesc şi pe care le semnează cu spirit, poate chiar cu talent, dar fără credinţă în artă, d-nii Birabeau, Marchand, Deval şi încă o sută de autori de acelaşi gen.

Pitoëff a jucat un repertoriu neconformist, sarcastic, iritant, nepopular. Ultima piesă în care l-am văzut (octomvrie 1937) a fost în acest sens tipică. Era o comedie-pamflet a scriitorului englez I. B. Priestley. Nu-i ţin minte titlul original, dar în traducerea franceză se numea, cam ciudat şi în orice caz nu prea atrăgător pentru un afiş, *Des abeilles sur le pont superieur*. Erau două acte de şarjă politică, amară, descurajată, scrise cu vervă, dar parcă prea demonstrativ. Totul era plin de excelente intenţii, dar nerealizat dramatic. N-a avut succes şi nu putea avea succes. Dar Pitoëff avea convingerea că serveşte ceva, o idee, un gând, o năzuinţă superioară, jucând o astfel de piesă.

Teatrul pentru el era posibilitatea de a le vorbi oamenilor, despre destinul omenesc.

NOTE

Primele luni de război au dezorganizat, desigur, presa literară a ţărilor beligerante. Se pare însă că lucrurile, cel puţin în această privinţă, revin la normal. Marile reviste, după ce au apărut câtva timp într-o vizibilă dezordine (numere întârziate, format redus, rubrici suprimate, material insuficient), îşi recapătă pe încetul vechea lor înfăţişare. Redacţiile descompletate, prin plecarea pe front a scriitorilor combatanţi, îi înlocuiesc cu pene nemobilizabile. Publicaţiile celebre, revistele academice pot continua să apară fără prea radicale schimbări în personalul lor redacţional. Tinerii sunt sub arme, dar, în genere, nu tinerii scriu la *„Mercure de France”*, la *„Revue des Deux Mondes”*, la *„Revue de Paris”* şi nici măcar la *„Nouvelle Revue Française”*. Acelaşi lucru se întâmplă probabil în Marea Britanie şi în Germania.

Războiul n-a suprimat decât revistele tinere. Sub 40 de ani, literatura devine un lucru interzis. Dispar astfel din viaţa intelectuală a Occidentului, acele reviste de luptă literară, care singure pot păstra în cultură pasiunea ideilor, intransigenţa critică, virulenţa expresiei, libertatea atitudinilor. Dispare, de exemplu, o revistă ca *„Esprit”*, iar în ultimul număr (septembrie 1939), biet caiet scris exact în ultimul ceas al plecării, redactorii se despart cu jurământul de a încerca, ori de unde s-ar găsi, să restabilească, în orice fel legăturile rupte.

Adevărul e că nevoia de expresie, nevoia fraternă de comunicare a gândului, răzbate cu încetul prin. cele mai grele obstacole. Fără tipar, fără tiraj, fără poştă, fără administraţie, fără redacţie, prin foi volante, prin scrisori, prin mesaje. personale, se creează o presă a frontului, o literatură a frontului, care continuă în tranşee micile reviste dispărute.

Nu e vorba despre ziarele şi publicaţiile oficiale, care se distribuie prin autorităţi. Ele au un strict caracter de propagandă (pe frontul german apar mai multe ziare de acest gen) şi de altfel importanţa lor este redusă, căci radiofonia reprezintă un instrument mult mai, puternic.

Există însă o veritabilă literatură de front, scrisă de soldaţi, pentru soldaţi, în condiţii care sunt în acelaşi timp şi pitoreşti şi tragice. O astfel de literatură a existat şi în războiul trecut şi începe a lua naştere şi în războiul de faţă.

Se ştie că poemele de război ale lui Guillaume Apollinaire (recitiţi-le astăzi şi le veţi găsi un sfâşietor accent de actualitate) au fost scrise şi publicate în primă ediţie – eroice prime ediţii! – pe front.

Iată bunăoară „justificarea tirajului" pentru placheta sa *Case d'Armous*:

„Prima ediţie de 25 exemplare din *Case d'Armous* a fost trasă la şapirograf pe hârtie cadrilată, cu cerneală violetă, cu ajutorul unui cilindru de gelatină, la bateria de tir (Bateria 45, Regimentul 38 Artilerie de câmp) în faţa inamicului, iar tirajul s-a terminat în ziua de 17 iunie 1915".

Şapirograful reînvie astăzi pe frontul de Vest. Una din tinerele reviste literare, desfiinţate la începutul războiului – *„Le Vitaliste"* – şi-a reluat apariţia, dar nu la Paris, ci pe linia Maginot. Apare săptămânal, se trage la şapirograf în o sută de exemplare şi se vinde cu 25 de centime.

Tradiţia Apollinaire e reluată. Poezia nu moare.

O rubrică nouă, pe care aproape toate revistele literare din ţările beligerante au adoptat-o, este rubrica scrisorilor de pe front. Tinerii scriitori, aflaţi sub arme, trimit revistelor la care colaborau în timp de pace, impresiile şi gândurile lor de război.

Este o lectură turburătoare. Prima remarcă pe care trebuie s-o facem e totala diferenţă de ton dintre cei plecaţi şi cei rămaşi.

În dosul frontului mai are poate curs un anumit stil umflat, retoric, plin de false formule necontrolate, deşi în genere bătăliile verbale încă nu s-au dezlănţuit cu furia de la 1914, Limbajul frontului este însă cu totul altul: e un limbaj sobru, chiar când e îndârjit. Elanurile lui sunt reţinute. Este în aceste scrisori de pe front anumită asprime, anumită tristeţe dură, care priveşte în faţă toate primejdiile şi le acceptă, dar le acceptă cu ochii deschişi şi cu voinţa subînţeleasă de a stabili cândva toate răspunderile.

De obicei, scriitorii nu au reputaţia de a fi buni soldaţi. Soldaţi eroici uneori, poate da; dar ceea ce se cheamă buni soldaţi, în sens de supunere, de disciplină, de rapiditate în execuţie, mai rar. Poate pentru că pierd mai greu decât alţii mentalitatea de civili. Poate pentru că, obişnuiţi cu singurătatea şi cu meditaţia intimă, aduc în armată, cel puţin în perioada de „acomodare”, un anumit spirit lunatec, pe care militarul de meserie nu-l suferă.

Fapt e că a existat totdeauna în armată o adevărată tragicomedie a literatului. Jurnalele şi corespondenţa scriitorilor, din toate ţările, acum ca şi altădată, o consemnează cu humor şi uneori cu dezolare.

Bietul Jules Renard (căruia totuşi nu-i lipsea simţul civic, ba chiar, în anumite momente, o adevărată vitejie cetăţenească) nota în jurnalul lui intim toate incidentele sale de cazarmă, din timpul concentrărilor. De asemeni corespondenţa sa din acel timp e plină de aventurile sergentului de rezervă Renard.

Iată un pasaj dintr-o scrisoare din Septemvrie 1896.

„Un căpitan întrebându-mă ce fac «în viaţă», i-am răspuns că sunt membru al Societăţii Scriitorilor. Mi s-a părut că este mai mult mirat, decât admirativ. Am adăugat: «Sunt scriitor, domnule căpitan». De astă dată, cred că n-a înţeles deloc”. (*Correspondance*, Editura Bernouard, p. 158).

Situaţia trebuie să pară şi mai curioasă în Anglia, unde obligaţia serviciului militar n-a intrat decât abia de curând în conştiinţa publică. D. H. Lawrence era înspăimântat la simplul gând de a se prezenta în faţa unei comisii de recrutare. *«It makes me augry to be stripped naked before two recruiting sergeants, and examined».*

În paranteză, în cu totul altă ordine de idei, s-ar putea observa cât de ciudată este această oroare de a se prezenta gol la recrutare din partea unui om care a scris cărţi de o atât de brutală nuditate ca Lawrence.

Salonul de Toamnă intră treptat în tradiţiile Capitalei. Marele public, chiar dacă nu are obişnuinţa de a urmări în mod regulat expoziţiile de pictură, primeşte Salonul cu o vizibilă curiozitate. Vernisajul lui devine un adevărat „eveniment” bucureştean, la care cronica artistică şi cronica mondenă colaborează în egală măsură. Se creează astfel în jurul Salonului o atmosferă de simpatie, de nerăbdare, de curiozitate, care seamănă foarte bine cu acea tensiune nervoasă, ce precede şi însufleţeşte o mare premieră de teatru sau un mare concert de gală.

Se înţelege că din punct de vedere artistic, Salonul reprezintă o experienţă mai puţin concludentă, decât a expoziţiilor individuale. Lucrările trimise de fiecare artist sunt prea puţine ca să definească personalităţi creatoare distincte şi sunt în acelaşi timp prea disparate, ca să reprezinte o manifestare coerentă de grup.

Farmecul Salonului – şi până la un punct, interesul său documentar – constă în atmosfera de „şantier" pe care o realizează. Ai impresia că aceste desene, gravuri şi acuarele nu au fost făcute anume pentru Salon, ci au fost desprinse, puţin la întâmplare, dintr-o activitate complexă, care continuă şi pe care Salonul nu o reprezintă, dar o sugerează.

O expoziţie individuală este în activitatea unui pictor un moment de oprire, de meditaţie, de recapitulare. Salonul reprezintă cu totul altceva: el este o întrunire de mesaje, o încrucişare de semnale. Intră în alcătuirea lui o doză de hazard, un număr de coincidenţe, un anumit grad de neprevăzut. De aici poate vine şi această atmosferă de nelinişte vioaie, care însufleţeşte Salonul şi la care publicul mare, chiar neiubitor de pictură, este sensibil.

Articolul d-lui Jacques Lassaigne *Despre Luchian*, apărut în numărul de faţă al Revistei, este prefaţa unei mari monografii, pe care criticul francez a scris-o despre viaţa şi opera marelui nostru pictor. Lucrarea d-sale va apărea în primele luni ale anului 1940, în editura Fundaţiei pentru literatură şi artă

Regele Carol II, probabil în două versiuni, franceză şi română, ceea ce îi va permite să ducă numele lui Luchian dincolo de hotare, în cercurile de artă occidentale.

D. Jacques Lassaigne, colaborator mai vechi al Revistei Fundaţiilor Regale, este un critic de artă de autoritate europeană. In colaborare cu Eugenio d'Ors – criticul şi eseistul spaniol bine cunoscut – d-sa este autorul unui *Almanah al Artelor Frumoase*, în care documentarea şi preciziunea critică sunt egal de preţioase.

În afara unei bogate activităţi de cronicar şi eseist, d. Jacques Lassaigne a tipărit un studiu despre Daumier, iar recent o magnifică monografie despre Toulouse-Lautrec, în care un text de excepţională pătrundere critică însoţeşte planşe şi reproduceri care prin alegerea şi prezentarea lor atestă încă o dată ochiul avizat şi sigur al autorului.

Prieten al ţării noastre, cunoscător al ei, pasionat de izvoarele artei româneşti şi de formele originare de viaţă şi de expresie ale geniului românesc, d. Jacques Lassaigne a studiat timp îndelungat opera lui Luchian, pe care a urmărit-o până la cele mai îndepărtate surse ale sale.

Casa de pensii a scriitorilor, creată din înaltul îndemn al M. S. Regelui de d. ministru Mihai D. Ralea, el însuşi scriitor, şi-a făcut în cursul acestei luni adevărata inaugurare a activităţii sale, stabilind drepturile de pensie ale scriitorilor Mihail Sadoveanu şi Tudor Arghezi.

Desigur că nu întâmplarea a făcut această alegere. Numele primilor doi pensionari sunt simbolice, şi prin strălucirea lor artistică, şi prin exemplul de muncă, pe care îl reprezintă.

Sadoveanu şi Arghezi nu sunt numai un mare prozator şi un mare poet, ci sunt două vieţi de muncă. Nimeni mai mult decât dânşii nu a dat breslei scriitoriceşti sensul, şi orgoliul său de breaslă.

Literatura nu a fost pentru ei o îndeletnicire de repaos, un divertisment, un capriciu, un joc de diletant. Marile opere nu se fac glumind. Prea multă vreme a stăruit în cultura noastră această mentalitate, în fond jignitoare, potrivit căreia arta este o ocupaţie de mâna a doua, pentru ceea ce se cheamă puţin dispreţuitor „ceasurile libere”.

Opera unui Sadoveanu, opera unui Arghezi nu se fac din „ceasuri libere”; ele cer o viaţă întreagă, o viaţă dăruită în întregul ei, fără abatere, fără oprire, aceleaşi misiuni neatinse.

Ar trebui poate să i se lămurească opiniei publice că pensiile acordate nu au un caracter omagial, ci că ele reprezintă, din punct de vedere social, înainte de orice o datorie.

Talentul este un dar de la Dumnezeu, dar talentul nu duce la nimic, dacă în slujba lui nu stă o muncă deplin conştientă, un sentiment de răspundere personală.

Prin semnificaţia de muncă ce se desprinde din opera lui Sadoveanu şi a lui Arghezi, pensiile acordate celor doi scriitori capătă o valoare de eveniment, care depăşeşte lumea literară şi merită să fie reţinut în cronica timpului nostru.

M. SADOVEANU: *MORMINTE*

Ultimul volum al d-lui Mihail Sadoveanu cuprinde două mici opere, foarte deosebite una de cealaltă: *Morminte* şi *Lacrimile ieromonahului Veniamin*. Deosebite şi prin subiect, şi prin preocupare, şi prin felul de a scrie, ba chiar şi prin timpul când au fost scrise. Prima bucată a volumului (al cărei titlu este dat întregii cărţi) este probabil ultima lucrare a d-lui Sadoveanu. Ea a fost scrisă în cursul acestui an, la Bucureşti. Dinpotrivă *Lacrimile ieromonahului Veniamin* e o lucrare mai veche. A fost scrisă la Iaşi, puţin timp după războiul cel mare şi poartă data anului 1921.

Poate că numai o întâmplare tipografică întruneşte sub aceleaşi coperţi, două opere atât de depărtate în timp, şi atât de diferite în fond. Totuşi această întâmplare este binevenită, căci ea pune laolaltă două aspecte ale scrisului d-lui Sadoveanu şi ne dă prilejul să le cunoaştem prin confruntare.

Există un aspect rural, ţărănesc al operei sale, dar mai există – e drept mai puţin cunoscut – un aspect orăşenesc al acestei opere. Mihail Sadoveanu, poetul şi povestitorul Moldovei patriarhale, este uneori romancierul sau, mai just vorbind, nuvelistul unui anumit mediu urban, pe care îl cercetează şi îl descrie cu alte mijloace decât ale literaturii sale de inspiraţie ţărănească. Marele public îl cunoaşte mai ales pe primul Sadoveanu: un scriitor de mari balade în proză, un cronicar din vechea linie a cronicarilor moldoveni, un poet al tradiţiei, un romancier al istoriei. De la *Şoimii* până la *Fraţii Jderi* şi *Izvorul* *alb*, marile lucrări ale scriitorului nostru fac parte mai cu seamă din această familie de cărţi.

Există însă şi un alt Sadoveanu: un Sadoveanu ironic, maliţios, care întorcându-se de la furtunoasele umbre ale trecutului, se opreşte amuzat asupra unor întâmplări de azi, mai puţin pătimaşe, mai puţin romantice, mai puţin fastuoase şi le priveşte cu un surâs aproape sceptic. E atâta deosebire – cel puţin la prima vedere – între primul Sadoveanu şi cel de al doilea, încât una din cărţile sale, pe care le-am numit orăşeneşti (*Oameni din lună*) a fost publicată la început sub altă semnătură, desigur nu atât pentru plăcerea de a face o nevinovată farsă literară, cât pentru a arăta cât de mult această carte reprezenta o schimbare faţă de stilul cunoscut al autorului.

Dacă există într-adevăr doi Mihail Sadoveanu, ultimul volum ni-i prezintă pe amândoi.

Lacrimile ieromonahului Veniamin (carte care a mai fost tipărită o dată la Iaşi, în 1926) face parte din opera de cronicar a d-lui Sadoveanu. Nici nu este de altminteri decât o cronică, un fel de istorie pe scurt a românilor, pe care autorul povesteşte a o fi găsit la o mânăstire de la muntele Athos, lăsată acolo de un bătrân călugăr, din veacul trecut, care o va fi scris la începutul acelui veac.

Nimeni ca d. Sadoveanu nu ştie să povestească cu mai multă căldură despre lucrurile trecute şi să dea mai multă viaţă umbrelor. Istoria este pentru acest scriitor un ţinut viu, din care desprinde cu întreaga lor putere de a trăi, fapte, oameni, peisaje, ca şi cum cenuşea veacurilor nu le-ar fi îngropat niciodată. Romanele istorice (*Zodia Cancerului, Nunta domniţei*

Ruxandra, Fraţii Jderi, Izvorul alb) ocupă în opera sa un loc hotărâtor. Fără să fie un roman sau o povestire *Lacrimile ieromonahului Veniamin* se leagă de această parte a operei d-lui Sadoveanu. Este o schiţă de istorie populară scrisă cu simplitatea robustă a prozatorului nostru. Este o „carte de citire”. Locul ei este la fel de bine pe băncile şcoalelor şi în casele ţăranilor.

Morminte – prima bucată a volumului – ţine de cu totul alt grup de cărţi. Ea cere să fie pusă alături de *Oameni din lună, Demonul tinereţii, Uvar, Cazul Eugeniţei Costea* – toate mici povestiri în care o emoţie şi o ironie la fel de uşoare, se îmbină în mod neaşteptat sub pana alteori zguduitoare a scriitorului. Sunt cărţi de odihnă, scrise cu o bună-voie luminoasă, ironică şi cu un gust surprinzător pentru mediul orăşenesc. Toate se construiesc în jurul unei intrigi simple, condusă vioi, rapid, într-o succesiune de scene scurte, la început misterioase şi pe urmă limpezindu-se în ultimile pagini, ca într-o piesă de teatru.

Mi se pare că din subiectul acestei nuvele, care poartă un titlu înşelător (*Morminte* e un titlu trist, pentru o carte mai mult luminoasă şi optimistă), s-ar putea face cu uşurinţă o comedie. Faptele se desfăşoara în jurul unui testament şi al unui divorţ – teme excelente de teatru, pentru că dau naştere la ciocniri directe de interese. D. Mihail Sadoveanu a grupat în jurul acestei intrigi nu mai mult decât cinci peronaje (două femei tinere, un avocat, un notar şi un om de afaceri), dar a ştiut, pe distanţa scurtă a 120 de pagini, să facă din ele figuri vii, clare, pline de mişcare, deşi abia schiţate. Rareori o lectură atât de scurtă izbuteşte să ne introducă în inima unei povestiri şi să ne lege cu prietenie de eroii ei, ca de nişte oameni adevăraţi.

Se află în centrul acestei nuvele, un capitol care nu participă în mod direct la desfăşurarea acţiunii propriu-zise. Am spus că întreaga bucată este romanul oarecum aventuros al unui testament. „Intriga” o constituie peripeţiile prin care trece acest testament, până va fi adus la îndeplinire, dar textul lui, care nu face parte din această „intrigă” formează de fapt un episod deosebit, un fel de nuvelă mai mică, încorporată în cuprinsul nuvelei principale. Aici, autorul are prilejul să revină la lumea ţăranilor săi şi să schiţeze câteva figuri ţărăneşti admirabile, dintre care cel puţin a lui Grigore Priceputu este memorabilă. Ea rămâne în amintirea noastră printre cele mai frumoase figuri de ţăran din opera d-lui Sadoveanu – şi nu e puţin lucru. Despre Grigore Priceputu şi în genere despre sufletul complex al ţăranului, d. Sadoveanu spune în această carte lucruri pe cât de simple, pe atât de adânci.

Iată, bunăoară, (în legătură cu alt erou al său) o observaţie despre felul de vorbi al ţăranilor: „Lângă focul lui, Motorga a oftat şi s-a uitat în pământ. Asta am băgat eu de samă mai târziu, că se uitau toţi în pământ. Am mai observat că cei mai mulţi au acea ezitare pe care o avea şi Motorga ... Par a nu-şi aduce aminte de ceva, ori nu ştiu cum să umple un gol al vorbirii. Dar nu-i asta. Cred că mai degrabă se întorc în sine, nu atât în sufletul, cât în subconştientul lor misterios, şi vorbirea lor rămâne spartă de expresii absurde. Aşa era şi Grigore Priceputu ...”.

Asemenea profunde observaţii, care deschid ferestre noi spre lumea lui Sadoveanu, se găsesc fără număr în ultima sa carte.

1940

ANDREA MAJOCCHI . *VIAŢĂ DE CHIRURG*

Doctorul Andrea Majocchi, celebru chirurg italian, nu este scriitor de meserie. Om de mare cultură, iubitor de literatură şi artă, el este înainte de orice, chirurg. Face parte dintr-o dinastie de medici, medicina fiind în familia sa o tradiţie. Totuşi cartea sa nu este o lucrare de specialitate. Tehnicianul şi omul de ştiinţă vorbesc mai puţin în aceste pagini decât omul de inimă, care a trăit şi a văzut în sala de operaţii atâtea drame.

Doctorul Majocchi povesteşte cu simplitate şi cu emoţie propria sa viaţă, sărăcia şi piedicile cu care a avut de luptat pentru a-şi face strălucita carieră de mai târziu, munca istovitoare şi plină de grave răspunderi pe care a închinat-o acestei cariere.

Cunoaştem o carte de mare faimă europeană, care i-a servit, poate, de model sau cel puţin de îndemn autorului. Ne gândim la *Cartea de la San Michele* de Axel Munthe, care a avut pretutindeni, în toate traducerile, un succes neobişnuit. Dar Axel Munthe este mai mult artist decât medic. E un poet, un nuvelist, un scriitor de imaginaţie care scriindu-şi memoriile le modifică foarte adesea pentru raţiuni literare.

Majocchi nu are ambiţii de ordin literar. El scrie simplu, cu multă căldură şi cu o bună credinţă mişcătoare. Cunoaşte bine Germania, Franţa şi America, unde a călătorit şi studiat şi despre care spune adesea lucruri pătrunzătoare. Observaţiile sale despre tehnica operatorie în America sau despre organizarea medicală în Germania depăşesc cadrul medicinii şi capătă o valoare de adevăr psihologic mult mai adânc.

Vorbind despre felul în care operează chirurgii americani specializaţi, după maladii şi organe, în zeci de specialităţi mărunte în care ating evident perfecţia, doctorul italian face prin contrast elogiul spiritului european şi latin. „Temperamentul latin se revoltă împotriva acestei diminuări a activităţii personale. Noi ne gândim cu mai multă admiraţie la marile personalităţi complexe ca Leonardo, Michelangelo, Pico della Mirandola şi în medicină, la marile minţi sintetice, la clinicile de vastă cultură generală, dispuse la o activitate variată şi genială” (p. 114)

Acelaşi temperament latin, care iubeşte personalitatea şi respectă puterile creatoare individuale, îl face pe Andrea Majocchi, mare preţuitor al culturii germane şi profund cunoscător al lui Goethe, să nu se simtă totuşi bine în mediile spitaliceşti şi universitare ale Berlinului. „Dar mai impresionant ca toate – spune el – era aspectul politico – militar, pe care-l prezenta Berlinul, o cazarmă arhiplină care pleznea de militarism. Până şi oamenii de ştiinţă, chiar şi chirurgii, aveau atitudini şi mişcări militare: vestimentele de operaţii erau modelate după hainele ofiţereşti, disciplina pe coridoare era asemănătoare aceleia a cazărmilor. Când în orele de recreaţie ne duceam cu colegii la Tempelhafen-Feld şi, din întâplare, vedeam vreunul din nenumăratele exerciţii militare, rămâneam muţi de mirare. Ne priveam speriaţi în ochi şi viziunea tragică a unui viitor apropiat trecea prin faţa noastră. Era în 1909 după cinci ani urma să vină catastrofa". (p. 119).

Dimpotrivă, Parisul este pentru autorul cărţii un mediu familiar şi rândurile pe care i le închină vibrează de emoţie. „... trecând în tren pe frumosul pământ al Franţei, am avut senzaţia stranie că trezindu-mă dintr-un vis, mă deşteptam aproape de casa mea. Într-o frumoasă dimineaţă de mai am găsit Champs-Elysées şi Louvre, scăldate în soare, am salutat cu prietenie Sena şi „Invalizii", imagini şi reminiscenţe dragi spiritului meu ... Nu pot să-mi exprim limpede, cum aş dori, această impresie care cred că nu este necunoscută multor italieni. Oricare ar fi distanţele puse de natură şi de istorie, îmi pare că Parisul niciodată n-a fost prea departe de Milano. O linie sentimentală uneşte cele două oraşe, astfel după cum o raţiune profundă, întotdeauna după discordie, uneşte cele două naţiuni". Deşi scrise în 1934 aceste rânduri au astăzi o neaşteptată actualitate.

La fel de actuale sunt, din nefericire, însemnările sale despre chirurgia în război, capitol mişcător prin suferinţa la care ne face martori şi prin spiritul de milă bărbătească, puţin aspră, care îşi stăpâneşte lacrimile.

Puţine cărţi merită mai mult decât aceasta să apară într-o colecţie închinată „Energiei”. E într-adevăr un exemplu de energie viaţa doctorului Andrea Majocchi: e o viaţă de luptă, o viaţă de devotament şi de sacrificiu, trăită cu multă sobrietate.

Se spune despre chirurgie că înainte de a fi o ştiinţă este o artă. Cu o ironie afectuoasă, autorul descrie câteva tipuri celebre de chirurgi, care aveau în personalitatea lor o copilărie de actori. Doctorul Majocchi observă că există în orice mare operaţie un element de spectacol sau, cu propriile sale cuvinte, o „sugestivă teatralitate”. E greu să nu fi cabotin, când tronezi într-o sală în care eşti centrul tuturor atenţiilor. Chrurgii mari sunt adoraţi ca nişte tenori, ca nişte vedete de cinematograf. Cu ce discretă ironie povesteşte autorul, operaţiile dramatice ale maestrului său, Bottini, totdeauna terminate cu salve de aplauze, ca şi cum operatorul ar fi ieşit la rampă!

Nu regăsim însă nimic din această copilăroasă vanitate în viaţa lui Majocchi. Cartea lui este scrisă cu o modestie remarcabilă şi chiar acolo unde vorbeşte despre semnele de afecţiune pe care le-a primit în cariera sa de la Mussolini sau de la Gabriele D’Annunzio, o face mai mult pentru a povesti incidente interesante din activitatea sa de medic, decât pentru a se lăuda pe sine însuşi.

În aceste vremuri în care o sete zgomotoasă de glorie şi ambiţii nebuneşti de putere [duce] civilizaţia omenească spre dezastre parte ireparabile, o personalitate ca a doctorului Majocchi este o mângâiere prin exemplul ei de demnitate, de modestie, de devotament şi de iubire.

Cartea merită să fie citită în cât mai largi cercuri.

NOTĂ DESPRE TRADUCERI

Traducând *Straniul Interludiu* de Eugene O'Neill[1] (despre care va trebui să vorbim într-una din cronicile noastre viitoare), d. Petru Comarnescu face un dublu serviciu cititorului român. În primul rând, pentru că-i prezintă una din marile opere ale timpului nostru. În al doilea rând, pentru că restabileşte demnitatea funcţiunii de traducător.

Nu putem deplânge îndeajuns nivelul scăzut al traducerilor, aşa cum se fac de câţiva ani la noi. „Nivel scăzut" este o expresie prea blândă. În realitate, avem de a face cu una din cele mai triviale industrii, din câte au înjosit vreodată scrisul literar.

Valul de traduceri care îneacă de câtva timp librăria românească reprezintă un grav moment de dezorientare în gustul public. Zeci de cărţi se traduc fără nici un control, fără nici o răspundere, în cele mai negre condiţii de speculă comercială şi cu o totală lipsă de respect pentru valorile de artă. Nu se ştie nici cine alege aceste cărţi, nici în baza cărui criteriu. Nu se ştie nici cine le traduce, nici cu ce îndreptăţire. Totul se petrece într-un suspect anonimat, care acoperă pe vinovaţi şi face imposibil orice control critic.

---

[1] Eugene O'Neill, *Straniul Interludiu.* Traducere din limba engleză de Petru Comarnescu. Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II".

Numele care semnează aceste traduceri nu ne pot oferi nici măcar garanţia minimă de exactitate materială a textului, ca să nu mai vorbim de calităţile lui literare.

Pentru un om de cultură, toate aceste tipărituri sunt inutilizabile. Nici cea mai simplă frază n-ar putea fi citată, fără a merge la original. Un intelectual care ar lucra cu asemenea texte, s-ar dezonora.

Primejdia nu este de partea cititorilor de elită. Ei se apără singuri. Când vor să-l cunoască pe Dickens sau pe Kipling, pe Conrad sau pe Galsworthy, pe Huxley sau pe Morgan, nu se adresează groaznicelor traduceri care circulă pe piaţa bucureşteană şi care, prin simpla lor prezenţă, înjosesc o bibliotecă.

Marele public însă nu are cum să reziste acestor tone de literatură, care – bună sau rea în original – devine trivială prin traducere. Cele mai nobile opere sunt rupte astfel din mediul lor natural de cultură şi aruncate pe maidane streine.

Câtă vreme această barbarie se întâmpla doar cu autori şi cărţi de scandal (Pitigrilli, Dekobra), lucrurile nu ne interesau prea mult şi nu constituiau, în nici un caz, o problemă de cultură. Dar, în ultimii ani, traducătorii au început să atace zonele superioare ale literaturii, ceea ce încetează a fi numai o tristă afacere comercială şi devine o chestiune literară, pe care nu avem dreptul să o privim cu indiferenţă.

Există un aspect juridic al problemei traducerilor şi desigur că el merită să fie luat în cercetare. Organizaţiile profesionale ale scriitorilor ar putea studia chestiunea şi ar putea cere o reglementare a ei, cu dublul scop de a asigura traducerilor garanţii minimale de seriozitate şi în acelaşi timp. de a apăra interesele legitime ale breslei.

Să nu uităm că modul în care se „confecţionează” astăzi traducerile este o formă intolerabilă de spoliere a scriitorului, ca muncitor intelectual care ori este pur şi simplu îndepărtat de la chemarea sa şi înlocuit cu oameni fără calitate, lucrând pe „preţ. redus”, ori este constrâns să accepte el însuşi aceleaşi umilitoare, retribuţii de mizerie.

Nu putem da aici penibilele cifre pe care le cunoaştem, dar ele reprezintă o formă satanică de batjocorire a scrisului.

Societatea Scriitorilor Români, Pen-Clubul şi mai ales Casa de pensii a scriitorilor, care e menită să devină adevărata reprezentantă a breslei, ar trebui să intervină în acest domeniu, în care munca literară şi valorile literare sunt nesocotite cu aceeaşi sfidătoare lipsă de scrupul.

De ce oare să supunem unui control literar textul filmelor de cinematograf, dar să răbdam cu nepăsare ca mari opere din literatura universală să fie mutilate de primul nechemat?

Dacă există, dacă pot exista soluţii în problema traducerilor, atunci când o privim sub aspectul ei juridic şi profesional – aspect pe care noi îl semnalăm fără a insista –, nu înseamnă că problema poate fi redusă la simple măsuri de constrângere exterioară.

Traducerea ca act intelectual a fost devalorizată. Ea a devenit o ocupaţie subalternă, lipsită de orgoliu şi lipsită mai ales de conştiinţa funcţiunii ei înalte.

Ţine poate de noi în primul rând – scriitori şi oameni de carte, în genere – să-i redăm această conştiinţă pierdută.

A traduce nu este numai o artă, este în acelaşi timp un act de moralitate intelectuală. Cine semnează o traducere, semnează pentru conformitatea ei. Puţine ocupaţii intelectuale cer atâta devotament, un atât de serios simţ al răspunderilor şi un mai mare spirit de obiectivitate.

E de neînţeles că în ultimul timp critica noastră literară a lăsat să scape de sub controlul ei această activitate.

Este poate una din cauzele care au contribuit la decăderea traducerii.

Trebuie restaurată în acest domeniu o poliţie a valorilor. Critica trebuie să-şi asume sarcina de a verifica în mod regulat traducerile care apar şi de a proceda la confruntarea directă cu originalul.

Nici editorii, nici traducătorii nu trebuie să aibă, ca până acum, sentimentul că nu există sancţiuni critice pentru traducerile proaste.

Se înţelege că nu e deloc plăcut pentru un critic literar să-şi piardă vremea cu asemenea operaţiuni de poliţie, dar dacă nu ne impunem la timp această corvoadă – cu sentimentul că îndeplinim un oficiu public – trebuie să ne resemnăm a vedea pierzându-se pentru totdeauna respectul intelectual în materie de traduceri.

Acestei acţiuni de control, pe care trebuie să o exercite critica, e de dorit să i se adauge o contribuţie pozitivă a scriitorilor, prozatori şi poeţi. Pietatea, pasiunea literară, emoţia cu care se traduce poezia

(Baudelaire, Poe, Rilke, Esenin...) dacă ar însufleţi şi marile traduceri în proză (căci un Joseph Conrad, de exemplu, merită un traducător poet, nu un copist lipsit de gust şi de chemare) ar reuşi fără îndoială să facă valori vii de artă din ceea ce nu este astăzi decât o nedemnă marfă.

André Gide, el însuşi mare traducător, spunea într-o memorabilă scrisoare către André Therive că traducerile ar trebui să fie impuse scriitorilor ca nişte „prestaţiuni":

„Dacă aş fi Napoleon – scria el – aş institui un fel de prestaţiuni pentru literaţi; fiecăruia dintre ei, vorbesc cel puţin de cei care ar merita o astfel de cinste, i s-ar da obligaţia de a îmbogăţi literatura franceză cu reflexul unei opere, cu care talentul sau geniul lui ar prezenta anumită afinitate".

Dacă o asemenea măsură poate fi preconizată în Franţa, unde traducerile sunt departe de a fi ajuns la decăderea pe care o înregistrăm noi, să ne gândim cu cât ar fi mai necesară în cultura noastră „prestaţiunea" propusă de Gide.

Limba franceză este esenţialmente un mijloc de comunicaţie între culturi, un perfect instrument de translaţiune. Totuşi un traducător ca Gide vorbeşte despre extrema dificultate a operaţiei şi mărturiseşte toate „rezistenţele, reticenţele, refuzurile", cu care are de luptat, când traduce.

O traducere românească presupune, fără îndoială, o luptă şi mai grea cu expresia şi cere o vigilenţă, un bun gust, un instinct al limbii, un simţ al nuanţelor, pe care numai un scriitor adevărat, nu un scrib improvizat, le poate avea.

Noi avem printre cărţile ultimilor ani, o strălucită lucrare, care este în acelaşi timp un şantier, un manual şi o antologie de traduceri. Mă gândesc la cartea d-lui Perspessicius: De la *Chateaubriand la Mallarme*, pe care pentru multiple motive o considerăm un breviar indispensabil de literatură. Douăzeci şi cinci de autori francezi – dintre cei mai dificili – sunt tălmăciţi aici cu o varietate de mijloace, cu o bogăţie de resurse lexicale, cu o preciziune de detalii care pot servi de lecţie oricui reflectează la problemele stilului şi la circulaţia universală a valorilor de artă.

Este uimitor faptul că o literatură, care se învredniceşte să aibă o carte atât de erudită şi de subtilă, aducând atâtea preţioase lumini asupra artei traducătorului, suportă totuşi cu nepăsare degradarea acestei arte.

Revenind la apariţia în româneşte a piesei lui O'Neill, să observăm că d. Petru Comarnescu afirmă prin munca d-sale un caracter esenţial al funcţiunii de traducător. O traducere nu are valoare decât atunci când este un act de adeziune. Cine traduce alege. Cine traduce afirmă.

Traducându-l pe O'Neill, d. Petru Comarnescu nu face o muncă întâmplătoare, ci continuă o prealabilă acţiune critică. În nenumărate articole, studii şi eseuri, d-sa s-a străduit de câţiva ani să impună la noi personalitatea dramaturgului american şi să ne releveze valoarea operei sale. Identificat cu această operă, d. Petru Comarnescu o tălmăceşte pentru a completa o cunoaştere.

Numai cu traduceri de acest gen, vom putea repara dezastrele provocate de inflaţia traducerilor iresponsabile.

DIRECTORATUL CAMIL PETRESCU

Venit la direcţia Teatrului Naţional în februarie 1939, d. Camil Petrescu a părăsit acest post în decembrie, acelaşi an.

Nominal, directoratul său a durat zece luni. Din acest timp, trebuie însă să scădem patru luni de vacanţă şi cel puţin două luni de la început, căci în momentul intrării sale în funcţiune, repertoriul teatrului era de mult fixat, iar stagiunea angajată.

Efectiv, acest directorat nu numără decât patru luni de manifestare proprie. Este cu totul insuficient pentru ca o activitate artistică să-şi organizeze mijloacele de lucru şi cu atât mai insuficient pentru ca ea să-şi atingă obiectivele propuse.

Noi nu facem în această cronică politică teatrală. Motivele pentru care d. Camil Petrescu a plecat de la direcţia Teatrului Naţional, ne sunt *aici* indiferente. E deajuns să spunem că aceste motive nu sunt de ordin artistic. Şi e drept să adăugăm că o experienţă creatoare în orice artă, dar mai ales în teatru, cere înainte de orice timp.

În mai puţin de doi ani, prima noastră scenă a avut trei schimbări de direcţie. E prea mult. Nimic nu se poate întreprinde şi înfăptui fără răgaz, fără perspectivă, fără o anumită garanţie de statornicie, fără o anumită continuitate de răspundere. Trecerile de la o direcţie la alta sunt totdeauna dificile, confuze, dezorientate. Se amestecă repertoriile, se pierd iniţiativele, se anulează posibilitatea oricărui control critic.

D. Ion Marin Sadoveanu a trebuit să joace la început repertoriul lăsat de răposatul Paul Prodan;

d. Camil Petrescu a trebuit la rândul său să joace câtva timp repertoriul d-lui Sadoveanu; d. Sadoveanu în sfârşit, joacă acum repertoriul d-lui Camil Petrescu. În asemenea condiţiuni, un director de teatru devine un simplu „girant”, un „expeditor de afaceri curente”, iar activitatea instituţiei lipsită de o viziune unitară – se transformă într-un perpetuu interegn, într-o nesfârşită serie de perioade de tranziţie.

Să sperăm că revenit în postul pe care îl părăsise acum zece luni, d. Ion Marin Sadoveanu |îl va păstra de astă dată destul de mult, pentru ca prezenţa d-sale în fruntea instituţiei să fie în mod efectiv un „directorat”.

D. Camil Petrescu a avut ceea ce se cheamă o „presă proastă”. Directorul vechei „Cetăţi Literare”, purtător pe vremuri de violente lupte polemice, este un spirit critic intransigent, în timp ce direcţia Teatrului Naţional este, sau s-a deprins să fie, un post de acomodări, de concesii de tranzacţii: tranzacţii cu gustul publicului, cu mentalitatea actorilor, cu doleanţele cronicarilor.

Este în personalitatea celui ce a scris *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, ceva tranşant, îndîrjit, aproape brutal prin sinceritate, şi nicăieri mai mult decât în teatru o asemenea atitudine nu se suportă mai greu şi nu provoacă reacţiuni mai vii.

Înainte de a fi putut schiţa, necum realiza, programul său, înainte de a fi pornit măcar la lucru, fostul director a avut în faţă adversităţi personale tenebros organizate.

Există în Caragiale o pagină care exprimă cu un surprinzător aer de actualitate, atmosfera de duşmănie în care a decurs acest început de directorat. Este o „scrisoare” tipărită pe foi volante în 1888[1], două luni după ce Caragiale fusese numit director al Teatrului Naţional şi prin care cerea, poate pe un ton uneori prea vehement, să-i fie îngăduit lui „care până acuma n-a făcut nici bine nici rău, să. înceapă măcar a face ceva”.

„Să încep a lucra şi apoi să mă critice, fie chiar nevolnicii şi rău făcătorii; dar să-mi dea pace să încep. A critica şi învinovăţi chiar pe nedrept lucrarea cuiva, mai merge; dar a-l sfâşia când d-abia se pregăteşte a lucra, asta este culmea lipsei de spirit. Nedrept, bine, dar stupid... asta e rău.

Căci să vedem ce este această furtună contra mea, această goană al cărei scop se vede cit de colo a fi să nu pot eu nici începe lucrul.

...Goana aceasta aci ia forma machinaţiunilor şi zgomotelor surde, a bârfelilor triviale, a denunţărilor maloneste, a scrisorilor anonime pline de înjurături şi de ameninţări, de atacuri cu mâna armată; aci se traduce apoi în notiţe brodate cu împunsături nervoase, adesea puerile, în informaţii născocite şi absurde în injurii brutale chiar”.

Nu i-au lipsit scurtului directorat al d-lui Camil Petrescu nici „machinaţiunile”, nici „bârfelile triviale”, nici „denunţările maloneste”, nici – mai ales: – „scrisorile anonime”, în sfârşit nici una din armele, pe care cu 51 de ani înainte, trebuia să le înfrunte şi să Ie suporte, din acelaşi loc şi poate din partea aceloraşi oameni, I. L. Caragiale.

---

[1] v. I. L. Caragiale, *Opere V. Articole politice şi cronici dramatice.* Ediţie îngrijită, de Şerban Cioculescu, pp. 281-286.

Lucrurile se petrec în cultura noastră cu o tristă şi, într-un fel, consolatoare identitate.

Nu avem intenţia să facem un bilanţ propriu-zis al activităţii d-lui Camil Petrescu, recapitulând piesele pe care le-a jucat, experienţele de regie pe care le-a întreprins, iniţiativele de organizare pe care le-a luat. În anumită măsură, cronica noastră a semnalat la timp aceste fapte. Credem de altfel că ele nu erau decât preliminarii. Directorul îşi verifica materialul de care dispunea, înainte de a porni la drum. Nu se poate realiza un mare repertoriu, fără prealabile operaţii de selecţie, de discriminare, deopotrivă de necesare şi interpreţilor şi publicului.

Multe din iniţiativele fostului director vor rămânea cu siguranţă în averea morală a Teatrului Naţional. Faptul de a fi dat o nouă strălucire *Scrisorii pierdute*, jucată cu o echipă tânără de interpreţi şi readusă astfel printr-un mare succes în plină actualitate, faptul de a fi înzestrat teatrul românesc cu două traduceri din Corneille şi Racine, făcute de doi dintre cei mai valoroşi poeţi ai noştri de azi – d-nii Vladimir Streinu si Emil Gulian – faptul de a fi primit în repertoriu capodopera lui Eugene O'Neill *Mourning becomes Electra*, operă esenţială a timpului nostru, a cărei reprezentare, prin dificultăţile ei de stil şi de tehnică, este un adevărat act de curaj – sunt lucruri peste care nu se va putea trece.

Ceea ce se desprinde însă din directoratul acesta, dincolo de realizările lui considerate fiecare în parte, este o încercare radicală de înnoire a ritmului în care lucrează Teatrul Naţional.

D. Camil Petrescu a adus acolo un spirit de căutare, de revizuire a poziţiilor câştigate, de verificare a forţelor necunoscute sau rău întrebuinţate sau unilateral întrebuinţate. Într-un mediu în care domnesc tot felul de deprinderi şi prestigii confortabile, incomodul director a pus întrebări, a deranjat prejudecăţi, a imprimat puţină nelinişte, puţină teamă şi mai ales acea îndoială cercetătoare, fără de care o artă încetează să fie un lucru viu şi devine o simplă industrie mecanică.

Poate că multă vreme în sălile de repetiţie ale Teatrului Naţional privirea directorului plecat, acea privire clară, scrutătoare, de om pasionat şi lucid, va fi încă prezentă în conştiinţa actorilor şi va urmări jocul lor, rectificându-l.

TEODOR SCORŢESCU: *CONCINA PRĂDATĂ*

Puţine cărţi se citesc cu plăcerea, pe care ne-o oferă acest scurt roman. A citi *Concina Prădată* este o încântare.

Iată un lucru care trebuie spus de la început şi care primează asupra eventualelor rezerve ce s-ar putea face.

D. Teodor Scorţescu ne dă o carte spumoasă, ironică, scrisă nuanţat, spiritual, cu notaţii juste, cu un humor natural în succesiunea rapidă a faptelor, cu o siguranţă perfectă de stil şi de ton. Este un autor inteligent, maliţios, care nu insistă, nu apasă, nu forţează: totul are în scrisul său un aer degajat, nesilit, plin de fantezie şi de libertate.

Asemenea cărţi apar în literatura noastră nespus de rar. Noi suntem obişnuiţi mai mult cu romane greoaie, prolixe, încărcate: de simboluri, de teze, de atitudini. In genere, stilul nostru literar este mai patetic, mai liric, mai retoric.

Cei mai buni dintre romancierii noştri (Rebreanu, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu), nu se pot citi fără anumită rezistenţă, fără un anumit sentiment de inerţie materială. Este în mai toate operele de seamă – ca să nu mai vorbim de celelalte – pe care ni le prezintă romanul nostru, o parte de lest. Poate că acest „lest" este indispensabil unei opere grave. Poate că el intră în mod necesar în compunerea unei lucrări de mari dimensiuni. Nu mai puţin el constituie o piedică în lectură, o oprire în Ioc, o întârziere.

Concina prădată e o carte fără lest. Lectura ei este o bucurie continuă, fără obstacole, fără căderi, fără ezitări.

Chiar dacă în această remarcă nu intră o judecată de valoare, chiar dacă această luminoasă uşurinţă de stil, care ne desfată, nu constituie prin ea însăşi o virtute artistică majoră, suntem totuşi obligaţi să o consemnăm, căci ea îi dă acestui roman un sunet cu totul propriu.

Primejdia unui stil strălucit este poate, de la un anumit punct mai departe, egală cu primejdia unui stil cenuşiu. În prea mare lumină, ca şi in obscuritate, lucrurile încep să nu se mai distingă unul de altul.

Mă tem că i se va reproşa d-lui Teodor Scorţescu că prin exces de inteligenţă şi de spirit, ajunge să nu-şi mai poată individualiza eroii. Este anumită inconsistenţă în lumina ironică pe care autorul o aruncă în mod egal, asupra personajelor numeroase ce trec prin cartea sa. Din discreţie, din bun gust, din scrupul artistic, autorul nu îngroaşe nicăieri trăsăturile acestor personaje şi reiese de aici oarecare impreciziune. Figurile defilează rapid, poate prea rapid pentru a căpăta fiecare un contur sigur, definit.

D. Scorţescu este mai mult un privitor amuzat al vieţii, decât un creator de viaţă brută. Eroii săi nu trăiesc prin gesturi proprii, prin particularităţi de limbaj, prin manifestări personale directe; ei există numai în măsura în care se reflectează în ironia lucidă a autorului, ironie care de altfel nu exagerează şi nu insistă niciodată. Această continuă raportare a tuturor eroilor cărţii la o măsură comună, le dă un anumit grad de asemănare.

Pretutindeni e prezentă privirea autorului; pretutindeni se simte surâsul lui care amortizează ciocnirea directă dintre personaje.

Se află în *Concina prădată* – pentru a nu lua decât un singur exemplu – o situaţie excepţional de dramatică: un bărbat cinic, dezabuzat, misogin care îi cere amantei lui, să îngenuncheze pe stradă în faţa ferestrei lui, în plină zi. Momentul ar putea fi straniu, intens, turburător (şi aşa ni s-a şi părut când l-am citit pentru prima oară într-un fragment din „Revista Fundaţiilor Regale”), dar în ansamblul cărţii, el capătă ceva vodevilesc. Scrisul d-lui

Scorţescu, totdeauna treaz, ironic, puţin răutăcios, reduce momentele intense, opreşte efuziunile, interzice marile izbucniri.

E oarecum ciudat să observăm că din marea vivacitate a stilului său, decurge totuşi o anumită incapacitate de diferenţiere. De multe ori eroinele (Luiza, Laura, Ema) şi eroii d-lui Scorţescu (Gbencea, Răspopa), nu au decât o existenţă nominală, fie pentru că trecerea lor este prea fugară, fie pentru că figurile lor se pierd nedistincte la scrisul viu, nervos şi strălucitor al autorului.

Nu e mai puţin adevărat că această strălucire nu-l împiedică să ne dea în eroina principală a cărţii – Sylvia Vodiş – o figură remarcabilă de femeie frumoasă, frivolă, inteligentă, senzuală, graţios aliaj de cinism şi de ingenuitate, din care nu lipseşte nici oarecare tainică tristeţe.

Romanul nostru, care numără atât de puţine figuri femenine realizate, (cele mai multe intrând în clişee ieftine de femei vampir sau femei înger), o va păstra desigur pe această seducătoare şi derutantă Sylvie.

Restul personajelor d-lui Scorţescu – chiar atunci când sunt desenate cu mai multă preciziune, ca cinicul Vornicel sau ca dreapta, sănătoasa Marta – se pierd în ritmul grăbit al povestirii, în atmosfera ei de cronică vie, cu incidente concise, cu notaţii incisive.

De altfel, unul din farmecele cărţii este tocmai acest caracter de cronică. În *Concina prădată* găsim o cronică de două ori desuetă, căci este vorba de un Iaşi îndepărtat, un Iaşi de la 1910, cu dubla comedie a provinciei şi a epocii, amândouă demodate.

S-a făcut atâta literatură proastă pe seama Iaşilor, încât cartea aceasta spirituală, răutăcioasă şi totuşi nu lipsită de poezie, este o adevărată răzbunare.

Încă o dată, *Concina prădată* ne sileşte să credem că sunt In talentul d-lui Teodor Scorţescu mari aptitudini pentru teatru.

Încă o dată, ne obligă să ne întrebăm prin ce inexplicabilă eroare piesa pe care a reprezentat-o acum doi ani la Studioul Teatrului Naţional, *Cobaiul* (despre care în cronica noastră dramatică am referit cu sinceră consternare), a fost atât de falsă, atât de melodramatică, atât de arbitrară, când totul în scrisul acestui scriitor pare menit să strălucească pe scenă: dialogul firesc, mişcarea spontană, vivacitatea de ton, spiritul ascuţit, conciziunea de expunere.

Nu e momentul regretelor, tocmai acum când d. Scorţescu ne dăruieşte o atât de frumoasă carte, pe care nu exagerăm considerând-o. în literatura noastră, excepţională – nu e desigur momentul regretelor, dar credem că d-sa trebuie neapărat să revină la teatru, unde îl cheamă atâtea evidente resurse.

Departe de ceea ce se numeşte „viaţa literară”, necunoscut în presă, necunoscut în cenacluri, lipsit de publicitate, retras oarecum din literatura activă, militantă, d. Teodor Scorţescu depăşeşte cu mult valorile curente şi numele de mai mare circulaţie.

Concina prădată nu are de partea sa decât amintirea delicioasei *Popi* (pe care tot d. Al. Rosetti a editat-o acum vreo opt-nouă ani la „Cultura Naţională”) şi girul sigur al unui editor, care nu greşeşte. Să sperăm că va ajunge în mâinile cititorilor, care merită o asemenea subtilă lectură.

TITU MAIORESCU ŞI *JURNALUL* SĂU

Jurnalul lui Titu Maiorescu (cel puţin în măsura în care cele două volume apărute până astăzi[1] ne îngăduie să vorbim despre el) este un document, dar nu este o operă. Nepreţuita lui valoare stă în materialul brut de informaţie, pe care ni-l oferă. Istoria noastră literară şi politică din ultimele decenii ale veacului trecut – istorie cu care, în câteva din momentele ei esenţiale, figura lui Titu Maiorescu se identifică – dobândeşte prin publicarea acestui „jurnal" o sursă de o nespusă bogăţie şi de cea mai sigură autoritate.

Sunt anumite capitole („Junimea", Eminescu, Creangă, Caragiale) pe care istoricul literar nu le va mai putea scrie de aici încolo, fără să se refere la acest document. Nimeni nu ne putea da despre epoca lui o mărturie mai directă, mai precisă, mai dezinteresată. Locul central pe care Maiorescu l-a ocupat în cultura noastră dă acestor „însemnări zilnice" o forţă probantă unică.

Document de prim ordin, jurnalul marelui critic nu este însă în acelaşi timp o „operă" propriu-zisă. Chiar dacă va fi întrevăzut pentru mai târziu posibilitatea publicării jurnalului (lucru care deocamdată nu reiese de nicăieri), este sigur că Maiorescu nu l-a scris în acest scop.

În genere, este în orice jurnal de scriitor un anumit trucaj, mai mult sau mai puţin involuntar.

---

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice,* I (1855-1880) şi II (1881-1886). Publicate cu o introducere, note şi facsimile de I. Rădulescu-Pogoneaau. Editura Librăriei Socec.

Gândul că acest jurnal poate deveni cândva public alterează, fără îndoială, caracterul lui de convorbire strict intimă şi exercită asupra scriitorului o anumită cenzură, conştientă sau nu. Este totdeauna ceva premeditat, „preconstituit" în asemenea texte, aşa-zise secrete, pe care din primul moment le ameninţă, ba, de cele mai multe ori, le ispiteşte publicitatea. Tiparul face parte din însuşi procesul de expresie al unui scriitor şi e foarte greu, sub cuvânt că nu scrii „pentru tipar", să te sustragi prezenţei, controlului şi ademenirii lui. E posibil ca, la punctul de plecare, Stendhal sau Goncourt sau Jules Renard să fi avut intenţia de a ţine, în jurnalele lor, socoteli strict personale, ferite de orice ochi străin, dar, cu vremea, ele au devenit chiar pentru autorii lor o adevărată operă, destinată mai curând sau mai târziu tiparului. Atâta e deajuns pentru ca libertatea de expresie să capete o instinctivă prudenţă. În literatură, cele mai mari sincerităţi sunt totuşi discret „dirijate".

Ceea ce apără jurnalul lui Titu Maiorescu de această subtilă şi trădătoare ispită, ceea ce îi garantează în mod neîndoios caracterul absolut privat, este lipsa lui de frumuseţe literară. Ca document, cartea este pasionantă. Dincolo însă de acest punct de vedere, lectura rămâne fără interes. În sine, rupt din complexul de fapte pe care le luminează şi de care e luminat, jurnalul devine amorf, monoton, indiferent. Trebuie să-l raportăm neîncetat la oamenii pe care îi cunoaştem, trebuie să-l măsurăm mereu cu personalitatea puternică a celui ce a scris, pentru ca să-şi menţină, de-a-lungul lecturii, întreaga lui valoare.

Dacă paginile din adolescenţă, până la 1859, sunt scrise uneori cu o neaşteptată exaltare, cu izbucniri, efuziuni şi disperări, ce adaugă portretului moral al lui Maiorescu trăsături nebănuite (lucru pe care critica literară l-a salutat ca pe o revelaţie, la apariţia primului volum al *Însemnărilor*, în 1937), jurnalul de mai târziu, al omului matur, devine cu trecerea timpului nu numai sobru şi reţinut – lucru ce poate fi dat pe seama vârstei – dar eliptic, grăbit, impersonal, ca un simplu carnet în care se consemnează scurt, aproape fără adnotare, veniturile, cheltuielile, călătoriile, întâlnirile. Este pe alocuri mai mult o agendă decât un jurnal.

Totuşi, cel puţin în primele timpuri, jurnalul pentru Maiorescu răspundea într-adevăr unei necesităţi de intimitate, de proprie cunoaştere, de convorbire cu sine însuşi.

Semnificativă această notă de la 17 ani: „... mă cuprinse iarăşi acel sentiment de a voi să străbat, ce-l am atât de des, acea desperare că sunt încă necunoscut, acea voinţă de a sparge barierele – mă apucai cu mâinile de păr – şi mă gândii la „jurnalul” meu şi scrisei într-însul – dar ce rece, ce rece!” (vol. I, p. 53).

Acest jurnal e un refugiu în ceasurile grele, un prieten, o consolare: „...altă bucurie n-am decât scrisul meu. Doamne, Doamne, dă să nu disperez şi în ultimul ajutoriu: că apoi mi-am pierdut viaţa!” (*Ibid*., p. 72).

Este, în sfârşit, un mijloc de confesiune, un examen de conştiinţă: „N-am mai scris în jurnal: D-zeu ştie, nu mai simt nici un imbold spre descrieri ale propriilor mele sentimente” (*Ibid.,* p. 87).

Cu vremea, tot ce este şi continuă să fie patetic în viaţa intimă a lui Maiorescu, se retrage din paginile jurnalului, rămâne în afară de ele. În ceasuri dramatice, el notează temperatura zilei, cheltuielile de transport, adrese de hoteluri şi restaurante. Foarte rar, de sub aceste note şi cifre reci, indiferente, puţin maniace, izbucneşte un strigăt de deznădejde, care arată că, în adânc, viaţa acestui om ordonat n-a încetat să fie chinuită. Coloarea generală a jurnalului însă (mai ales în al doilea volum) rămâne cenuşie, iar tonul impersonal.

Omul care consemnează cu grije că biletul de tren până la Craiova costă 30 de franci, până la Brăila 33, până la Târgovişte 10 lei şi 90 de bani, iar până la Chitila 1 franc şi 20 (aproape că nu există pagină fără asemenea însemnări derizorii şi precise până la centimă) abia ne lasă să bănuim dramele sufleteşti prin care trece.

Vom şti că joi 9 septemvrie 1882 au fost opt grade Réaumur, că sâmbătă 12 noemvrie 1883 au fost numai 6 grade, că miercuri 23 noemvrie dimineaţa au fost „minus două grade”, iar spre seară „plus 1 grad”, vom şti că a plouat, că a nins şi că a fost soare, dar nu vom cunoaşte întrebările grave de conştiinţă pe care le trăia în aceleaşi zile [1].

---

[1] E de amintit, cu titlul de curiozitate, că aceeaşi grijă meticuloasă de meteorologie o avea Caragiale (v. Şerban Cioculescu, Corespondenţa dintre *I. L. Caragiale şi Paul Zarifopol*).

„Cine şi-ar da osteneala – spune d. Şerban Cioculescu – ar reconstrui după scrisorile sale... tabloul grafic al variaţiilor meteorologice pe un răstimp de şapte ani „ (loc. cit., p. 14).

Un asemenea grafic ar putea fi alcătuit după jurnalul lui Maiorescu, pentru câteva decenii. Termometrul este pentru el un obiect indispensabil şi, dacă se întâmplă să-i lipsească un timp, a-l căpăta din nou e un adevărat eveniment: „În sfârşit am termometrul meu reparat!”. (Vol. II, p. 115).

Sub scutul acestor nimicuri zilnice, se refugiează o viaţă interioară profundă.

În genere, sufragiul public merge în cultura noastră spre tipurile profetice, retorice, lirice. Oriunde este un accent personal direct, oriunde izbucnesc manifestări spontane de temperament, se îndreaptă şi adeziunea publică.

Avem o preferinţă de principiu pentru tot ce este „vulcanic” şi, dimpotrivă, o rezervă stingherită pentru tot ce este reţinut.

Titu Maiorescu este încă în amintirea noastră prizonierul câtorva adjective: aulic, rece, distant, auster.

Ne-am obişnuit să asociem dezordinea morală cu adâncimea de simţire. Gândirea logică, luciditatea, claritatea de expresie, spiritul de consecvenţă par să excludă dramele interioare. Ce nu este convulsiv nu ne convinge, nu ne emoţionează.

Adolescent încă, într-un moment de mare efervescenţă interioară (îndoieli, iubiri, nostalgii, ambiţii!), Titu Maiorescu scria în jurnalul său această frază, care se învecinează totuşi acolo cu nenumărate naivităţi ale vârstei: „... logica, această ştiinţă aşa de extrem de interesantă. Ea m-a adus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării spre o exprimare fără greşeli, scurtă, *adevărată,* spre o ferire de acele cuvinte umflate şi goale, pe care tinerii sunt aşa de aplecaţi să le întrebuinţeze; ea mi-a insuflat întâi într-adevăr iubirea pentru o direcţie de gândire de care *niciodată* nu mă voi despărţi” (vol. I, p. 84).

Acest simţ de răspundere intelectuală, de justeţe în expresie, de echilibru, de preciziune, opreşte, desigur, manifestările furtunoase, reprimă gesturile prea vii şi duce spre o anumită linişte formală, care seamănă cu lipsa de sensibilitate, cu indiferenţa. Pasiunile adânci, stăpânite, sunt mai puţin convingătoare decât sentimentele vorbăreţe, expansive, cordiale.

Chiar pentru oamenii din imediata sa apropiere, Maiorescu putea trece drept o fire închisă, socotită, când, dimpotrivă, sub aparenta lui răceală, se ascundea o nevoie aproape dureroasă de intimitate: „Soru-mea mă numeşte un rece realist, un sistematic. *Eu rece* şi realist?! O, Doamne, Doamne – de ce nu exişti?” (Ibid., p. 102).

Simplitatea, discreţia, claritatea – tot virtuţi moderate, şterse; lipsite de ostentaţie – au contribuit să-i creeze în timpul vieţii şi să o menţină până astăzi, masca severă pe care o cunoaştem.

Stilul Maiorescu făcea nevăzută, nebănuită viaţa lui interioară atât de dramatică.

Gânduri de evadare, temeri de nebunie, tristeţi paralizante străbat spiritul acesta limpede, care, pentru toată lumea, este iarăşi imaginea cuminţeniei şi a bunului cumpăt.

„Doamne, scapă-mă de gânduri rele şi de nebunie”, exclamă undeva în jurnalul său tânărul Maiorescu (p. 67), strigăt ce pare atât de străin de figura „olimpiană” care ne-a fost transmisă;

Aş înţelege să fi înnebunit Carp, dar Maiorescu nu, va spune cineva mai târziu (vol. II, p. 313)[1], căci, desigur, nimic nu părea mai cu neputinţă, mai absurd, decât o explozie nervoasă la un om care reprezenta raţiunea, moderaţia, stăpânirea de sine.

---

[1] „Joi 17/29 Oct. 85... Mi-a furat la Curtea de Apel pălăria, şi am fost silit să mă întorc cu capul gol acasă. Tot oraşul plin [de zvonul] că am [în]nebunit. (M-me Zoe Sturdza: Aş înţelege să fi [în]nebunit Carp, dar M[aiorescu] nu)”.

Ceea ce a consolidat în mare parte imaginea general acceptată a acestui Maiorescu fără pasiuni, fără drame, fără îndoieli, a fost probabil şi acţiunea sa politică, în care n-a mers niciodată până la atitudini extreme. Nu era nimic de tribun în el, nimic de agitator sau de conducător de mase. „Pentru o existenţă catilinară nu simt nici o vocaţie”, îi scria lui Carp în 1870 (vol. I, p. 161).

Un anumit confort social, o anumită înclinare firească spre formulele medii, spre soluţiile de aşteptare, de conciliere, un refuz continuu de a se angaja în gesturi politice aventuroase (şi în această privinţă „jurnalul” aduce precizări importante) au contribuit la fixarea chipului său de medalie, grav, auster, academic.

Nimeni nu-l vedea dincolo de această seninătate metalică pe omul „desperat de trist” (vol. II, p. 283), „profund dezgustat de viaţă” (p. 323), „până în fundul inimii nefericit”, fără „altă ieşire, decât numai cea a liniştei eterne” (p. 313).

Nici în jurnal aceste momente de supremă încordare nu trăiesc decât într-un cuvânt, într-o exclamaţie, într-o frază – pierdute între alte nenumărate notaţii exacte despre viaţa care continuă. Undeva în adânc, dramele lui sufleteşti cresc singure, într-o dezbatere intimă cu atât mai dureroasă, cu cât e mai tăcută şi mai singuratică.

Viaţa sentimentală a lui Titu Maiorescu face oarecum parte nu numai din istoria noastră literară, dar şi din literatura noastră propriu-zisă, îndeosebi de când cu moda romanelor mai mult sau mai puţin biografice. Jurnalul său, fără să fie prea insistent în această privinţă, ne lasă totuşi câteodată să ne apropiem de intimitatea lucrurilor. Despre primele timpuri ale iubirii cu Clara Kremnitz şi despre primii lor ani de căsătorie nu avem cunoştinţă, căci, din nefericire, jurnalul dintre iulie 1859 şi ianuarie 1866 este pierdut.

Atmosfera de mai târziu a menajului pare să fi fost amicală, afectuoasă, lipsită de pasiune, ca într-o tânără căsnicie burgheză.

Câteva pagini din aprilie 1871 (vol. I, p. 168-172) relatând o vizită a Principilor Carol şi Elisabeta la Iaşi, precum şi festivităţile la care doamna Maiorescu şi soţul ei au luat parte, ne dau nu numai un fermecător tablou de epocă şi de provincie (şi în această privinţă paginile trebuie neapărat citite, pentru poezia lor desuetă, pentru farmecul lor de lucruri vechi, demodate), dar şi câteva imagini graţioase despre tânăra soţie.

„Nevastă-mea avea încântătoarea ei rochie de la Paris, de coloarea floarei de piersică...”

„Luni 19 aprilie ceai la Principi; am fost şi noi invitaţi... Clärchen foarte drăguţ îmbrăcată: rochie albă de atlas cu buchete de trandafiri. Făcută pentru această ocazie.”

„Marţi la ora 10 dimineaţa (astăzi), la 27 aprilie, au plecat Principele şi Principesa. Am fost şi noi la gară... Nevastă-mea avea costumul ei cel nou de la Berlin, a fost mereu foarte drăguţ îmbrăcată... N-am făcut cheltuieli peste puterile noastre, nici o para datorii pentru această ocazie, având mai dinainte luate în casă. A fost cuminte şi o mare satisfacţie pentru noi.”

Tabloul de familie se completează cu notaţii mici, răzleţe, evocatoare. Tinerii soţi citesc împreună („Să citesc cu familia mea Fizica mică a lui Crüger”, p. 150), fac muzică seara, cântând din Mozart şi Beethoven.

Când se turbură această armonie conjugală, când izbucneşte primul dezacord, cum se adânceşte, de ce ia forme atât de grave, de ce se transformă în tortura insuportabilă de mai târziu – jurnalul nu ne ajută să înţelegem.

E posibil ca lucrurile să fi fost precipitate de apariţia turburătoare a Mitei Kremnitz, dar disensiunea pare mai adâncă, mai veche, mai esenţială. O simţim crescând subteran sub însemnări zilnice indiferente, sarbede, până ce, târziu de tot (7 august 1882), după numeroase împăcări, amânări şi treceri cu vederea, o pagină de nesfârşită melancolie (una din puţinele pagini frumoase ale jurnalului) ne apropie de sensul dramei.

„Nu trece nici o zi, în care să nu simt disonanţa între orice fibră a sufletului meu şi cel al soţiei şi, din nenorocire, şi al fiicei mele. Făcând cu totul abstracţie de cine are ori nu are dreptate, ci numai ca dispoziţie sufletească organică. Se prea poate ca adesea ele să aibă dreptate, iar eu să nu am – dar ce mi-e mie asta? Cu mine, aşa cum sunt făcut eu şi aşa cum sunt făcute ele, ele nu se potrivesc.

Mă scol de dimineaţă, supra-emoţionat de orice nou peisaj, şi întâiul meu sentiment e să deschid ferestrele. Cu neghioaba mea imposibilitate de a mă bucura singur de ceva, mă duc totdeauna dincolo la ele, şi totdeauna le turbur şi mă simt decepţionat...

Şi nici felul lor de a se îmbrăca nu-mi convine în nici o privinţă. Suntem într-asta absolut deosebiţi la gusturi.

Şi astfel trag mai departe la lanţul de sclav al vieţii mele, şi sunt condamnat să vreau să zbor, şi să cad iarăşi la pământ, din cauza greutăţii de plumb" (vol. II, p. 106).

Mai neprecis este jurnalul asupra episodului Mite Kremnitz şi cu totul tăcut în privinţa iubirii pentru Annette Rosetti, viitoarea sa soţie. Cineva care ar citi cele două volume, nu ca pe un jurnal, în care faptele sunt dinainte cunoscute, ci ca pe un roman urmărind desfăşurarea lucrurilor şi interesându-se de deznodământul lor, nu ar înţelege prin ce mister această „Annette", al cărei nume îl întâlnim de zeci de ori în decursul lecturii, între atâtea alte nume indiferente, devine în ultimele pagini nu numai o mare iubire, dar cheia dramei ce s-a desfăşurat nevăzută până atunci.

În jurnalul lui Titu Maiorescu, lucrurile esenţial şi strict intime nu se văd decât foarte rar şi foarte greu. O armătură de fapte mărunte, de incidente cotidiane, de relatări grăbite, concise, de multe ori cu totul cenuşii şi neinteresante, apără şi ascund ceea ce se petrece în adânc.

Nu trebuie să abuzăm de jurnale şi scrisori. Avem de obicei înclinarea de a le socoti mai revelatoare pentru cunoaşterea unui om, decât opera, sa publică. Tot ce este secret, familiar, ne atrage ca o destăinuire. Plăcerea de a umbla prin „hârtii intime” este cu atât mai vie, cu cât se dublează cu sentimentul de a călca o interdicţie, de a pătrunde într-o lume închisă.

E o plăcere de lectură uşor de înţeles, dar care păcătuieşte uneori exagerând sensul „hârtiilor intime”, în detrimentul operelor împlinite, responsabile.

Nu vom căuta deci personalitatea lui Titu Maiorescu în jurnalul său, ci în cărţile sale. Care au fost lecturile lui, care a fost formaţia lui intelectuală, cum s-a orientat gândirea lui critică, iată lucruri pe care scrisul organizat, tipărit, semnat al lui Maiorescu ni le va spune mai sigur decât notele sale răzleţe. Nu e însă mai puţin adevărat că găsim în aceste note unele amănunte care au farmecul lor şi care, prin preciziune, prin pitoresc, dau o viaţă nouă memoriei lui.

Nu ne este indiferent să ştim că *Tristram Shandy* al lui Lawrence Sterne era pentru el la 1858 o lectură familiară şi nici că *Jane Eyre* romanul admirabil şi atât de puţin cunoscut astăzi încă, al Charlottei Brontë, făcea parte din cărţile lui preferate. Avem astfel sentimentul că împărtăşim cu el lecturi comune, preferinţe personale, şi, în această întâlnire, figura lui ne devine mai apropiată, mai amicală.

Nu ne este indiferent să ştim că-i plăcea în muzică Johann Sebastian Bach (lucru ce răspunde atât de bine stilului său, firii sale) şi că în 1859 a ascultat cele două mari oratorii *Pasiunea lui Ioan* şi *Pasiunea lui Matei*, chiar dacă ne miră că o preferă pe cea dintâi şi chiar dacă am fi ispitiţi să-i spunem că, în această preferinţă, s-a înşelat.

De obicei, gustul lui în muzică e sigur. (Ce frumos, ce exact îl defineşte pe Philipp Emanuel Bach: „cam aspru, cu perucă, spiritual, delicat”). Chiar acolo unde greşeşte, ne e uşor să-l înţelegem. Îl detesta pe Wagner, poate cu prea multă violenţă, mai ales dacă rândurile indignate din 1872, le citim astăzi:

„E muzică asta? Sforţări spasmodice ale unui impotent, care a luat filtru, simte avânturi şi totuşi nu poate. Îngrozitor!... Trebuie să fii tânără croitoreasă lunatică, ca să nu găseşti aşa ceva meschin, ferchezuit, ridicul... Ia 200 de instrumente de orhestră, mult decor pe scenă, 200 de bărbaţi şi de femei la cor şi lasă toate astea să urle împreună ritmic şi în anumite acorduri muzicale stabilite, – şi *trebuie* să producă efect, prin masivitate. Dar de frumuseţe muzicală nu e aici nici o urmă” (vol. I, p. 198-199).

Nu e vorba să observăm cât de mult se înşeală, ci cât de mult această aversiune e în acord cu structura lui proprie. In Wagner nu suferea, desigur (şi o şi spune destul de lămurit în aceeaşi pagină, pe care regretăm că nu o putem transcrie în întregime), grandilocvenţa, pompa dramatică, lipsa de măsură, lirismul retoric.

Asemenea trăsături, neesenţiale, dar pitoreşti, vii, păstrând un aer de impresie recentă, notată pe marginea unei cărţi abia citite sau la sfârşitul unui concert abia ascultat, evocă de-a-lungul jurnalului figura unui Titu Maiorescu intim, prezent încă şi viu printre atâtea lucruri defuncte.

Nu intră în rosturile acestui articol să arate în ce măsură „jurnalul” lui Maiorescu este un tezaur de istorie literară. Am spus destul de lămurit, din capul locului, că valoarea lui este considerabilă mai ales din acest punct de vedere.

Asupra raporturilor dintre Maiorescu şi Eminescu, sau dintre el şi Caragiale, asupra şedinţelor „Junimii”, asupra lecturilor făcute acolo, jurnalul ne oferă informaţii uneori capitale.

Din simpla consemnare a faptelor, din nuda lor expunere, de multe ori fără nici un comentar, se desprinde un Maiorescu plin de tact, de afecţiune, de prietenie pentru marii scriitori pe care îi primea în casa lui. Aproape totdeauna, fie şi într-o simplă înşiruire de nume, preferinţa lui critică găseşte mijlocul să se afirme. Chiar dacă uneori are cuvinte aspre pentru Caragiale – care prin cordialitatea lui cam bruscă rănea poate discreţia naturală a amfitrionului – plăcerea de a-l vedea revenind, după o lipsă de câtva timp şi probabil după o răcire de raporturi, este vădită.

„Azi dimineaţă Caragiali pe la mine, după vreo 10 luni de abstinenţă de vizite” (vol. II, p. 356).

Este, desigur, incomodul, răutăciosul, ironicul, „violentul” Caragiale, dar nu este mai puţin acel Caragiale care „a izbucnit în lacrimi, când a auzit ce e cu Eminescu” (p. 191), şi nu e mai puţin acel Caragiale pe care Maiorescu îl duce pentru prima oară în străinătate.

„Am plecat din Bucureşti miercuri seara, ora 9, cu Clara, Livia şi I. Caragiale, pentru care, spre a-i face o surpriză, scosesem eu bilet şi în orice caz voiam să-l pun în situaţia de a vedea Viena (întâia privire asupra civilizaţiei pentru el)”.

Generozitate discretă, simplă, fără ostentaţie, o afecţiune care. exprimă în primul rând stimă intelectuală, – ce departe suntem de figura rece şi academică, pe care o efigie prea simplificată ne-a prezentat-o multă vreme drept un portret!

NOTE

Tricentenarul lui Racine a fost sărbătorit în Franţa mai mult cu pietate decât cu strălucire. Războiul a suspendat în parte marile festivităţi raciniene, care fuseseră stabilite din timp. Dar dacă evenimentul a pierdut din cauza împrejurărilor tragice de astăzi, caracterul lui spectacular a câştigat în schimb în semnificaţie. Niciodată mai mult decât acum omenirea n-a avut o mai adâncă nevoie să-şi amintească şi să reafirme valorile ei spirituale şi artistice – valori care devin cu atât mai scumpe, cu cât sunt mai ameninţate.

Într-o Europă zbuciumată, rănită plină de exasperări, de spaime, de febre şi de nebunii, geniul lui Racine reaminteşte spiritului uman legile lui de ordine interioară, de claritate, de echilibru, de măsură.

Comemorarea Iui Racine capătă astfel un înţeles ce depăşeşte literatura şi trece dincolo de hotarele Franţei. Nu este numai un eveniment literar şi nu este numai un eveniment francez. In toată lumea, reprezentaţii de teatru, expoziţii, cicluri de conferinţe, cursuri universitare îşi propun să menţină în actualitate figura şi opera lui Jean Racine. Prin Racine, spiritul uman ia încă o dată cunoştinţă de unitatea sa, de dramele sale eterne, de soarta sa neschimbată.

Ar fi de scris, în legătură cu tricentenarul lui Racine, dar cu titlul de simplă curiozitate literară, ar fi de scris un întreg capitol despre dramele de iubire, pe care a vrut să le îndure autorul Fedrei.

Teatrul este un mediu care nu-şi schimbă moravurile. Intrigi, cabale, pamflete, invidii infernale, comploturi, lovituri date pe ascuns – nimic nu i-a fost cruţat lui Racine.

Nicăieri mai mult decât în teatru interesele personale nu sunt mai acerbe, mai violente, mai directe, mai lipsite de discreţie.

O premieră de teatru la 1669 (când se joacă pentru prima oară *Britannicus*) nu era mai puţin expusă intrigilor de culise sau conjuraţiei criticilor decât o premieră din zilele noastre.

„Abia a apărut pe scenă – spune Racine – că s-au şi ridicat o mulţime de critici ce păreau că au nimicit-o. Eu însumi am crezut că soarta ei în viitor va fi mai puţin fericită decât a celorlalte tragedii ale mele. Dar, în cele din urmă, s-a întâmplat cu această piesă ceea de se va întâmpla totdeauna cu operele de oarecare valoare: criticile s-au năruit, piesa a rămas”.

Uneori replica autorului la atacurile critice este mai ironică, mai apăsată.

„Ce să răspund unui om care nu gândeşte nimic şi care nici măcar nu ştie să spună ceea ce gândeşte?”

Sub aceste atacuri îndreptate împotriva pieselor lui, Racine vede totdeauna chestiuni personale, invidii mocnite.

„Toate aceste critici vin din partea a patru sau cinci autori mărunţi, nefericiţi, care niciodată n-au putut să deştepte prin ei înşişi curiozitatea publicului. Ei găsesc mereu prilejul unei opere de succes pentru ca să o atace: nu din gelozie, căci cu ce drept ar fi geloşi? dar în speranţa că li se va da un răspuns şi că vor fi scoşi din obscuritatea în care propriile lor lucrări i-ar fi lăsat toată viaţa”.

Prefeţele lui Racine, scrise cu o extremă modestie, pe un ton detaşat, informativ, aproape impersonal, lasă totuşi să străbată până la noi, ecouri dintr-o viaţă teatrală, care era Ia fel de zbuciumată atunci, când ea interesa un public restrâns de Curte, ca şi astăzi, când bătăliile teatrale se dau în piaţa publică.

A fost totdeauna în istoria teatrului un Prudon de opus lui Racine şi a fost totdeauna un public care să creadă în acest Prudon, chiar dacă lui Racine îi rămânea eternitatea.

Războiul actualizează un subiect de anchetă, care era foarte la modă în presa literară acum câţiva ani.

Care sunt cele zece cărţi, pe care le-aţi lua, dacă aţi pleca pe o insulă, fără dreptul de a lua mai multe?

Războiul e o călătorie mai lungă şi mai aspră. Într-o ladă de campanie, într-o raniţă de soldat, nu e loc pentru zece volume. In momentul plecării, o singură carte e tot ce-şi poate lua cu el, omul chemat în război. Alegerea de astă dată încetează a fi un exerciţiu literar ingenios. Cartea luată va fi un tovarăş în singurătate, un refugiu, o consolare, un prieten. Nu e o carte de citit: e o carte de recitit. O carte pe care o porţi cu tine în tranşee, în spitale, în captivitate. Din această intimitate exclusivă cu o singură carte, din această lectură unică, persistentă, mereu repetată, se desprinde probabil o experienţă intelectuală, pe care nicio bibliotecă confortabilă din lume nu o poate oferi.

Războiul e timpul marilor cărţi esenţiale, cărţi generoase, hrănitoare, care pot duce pe front, în viaţa mereu ameninţată a soldatului, sentimentul lucrurilor durabile.

E timpul Bibliei, timpul marilor clasici, timpul operelor vechi.

Montaigne a prevăzut în anumit fel straniul război de linii fortificate, care durează încă neschimbat pe frontul de vest, din septemvrie până acum.

«Et à prdsent que nos mousquetaires sont en credit, je croy qu'on trouvera quelque invention de nous emmurer pour nous en garentir, et nous faire traîner à la guerre enfermez dans des bastions...». (*Les Essais*. Cartea a II-a. Capitolul IX).

Invenţia pe care o întrevedea autorul *Eseurilor* s-a realizat întocmai patru veacuri mai târziu, în timpul carelor de asalt.

Succesor al lui Charles Drouhet la catedra de literatură franceză, d. Bazil Munteanu a făcut în cursul lunii trecute la Facultatea de litere din Bucureşti o lecţie inaugurală, care a însemnat, prin răsunetul ei în cercurile noastre de cultură, mai mult decât începutul unei supliniri de catedră. Eveniment universitar, această lecţie a constituit una din acele zile mari în care Universitatea îşi regăseşte cadrul ei academic de festivitate sobră.

Un public de profesori, critici, literaţi şi artişti se adăuga auditorului studenţesc, pentru a urmări expunerea noului profesor.

După ani îndelungaţi petrecuţi în Franţa, reîntoarcerea d-lui Bazil Munteanu în ţară este nu numai pentru Universitatea noastră, dar pentru viaţa noastră culturală în genere un fapt remarcabil. Scrisul nostru literar dobândeşte o pană critică excepţională, care din depărtare a adus eminente servicii cunoaşterii valorilor româneşti în lume, iar de faţă fiind, va participa mai activ la întreaga noastră mişcare culturală.

D. Bazil Munteanu este autorul acelei excelente istorii a literaturii române, apărută în 1938 la Paris (Éditions du sagittaire), scrisă desigur în scopul de a oferi un manual, un «précis», de literatură română lectorului străin, dar depăşind cu mult, prin calităţile sale de acuitate critică, o lucrare de informaţie. Stilist strălucit, spirit critic pătrunzător, orientându-se cu aceeaşi siguranţă şi în lumea ideilor şi în lumea artei, d. Bazil Munteanu aduce scrisului românesc mari daruri, pe care lecţia sa inaugurală le-a afirmat încă o dată în modul cel mai fericit.

A murit la Paris Lucien Dubech, critic de teatru care avea nu numai pasiunea teatrului, dar mai ales – lucru rar în această meserie – o mare cultură.

În genere, şi nu numai la noi, „cronica dramatică” este un gen de gazetărie, care nu cere nici talent, nici competenţă, nici probitate intelectuală, Este o simplă rubrică mai mult sau mai puţin informativă.

Lucien Dubech era în mişcarea teatrală franceză şi europeană unul din puţinii critici care judecă teatrul cu exigenţe superioare de artă.

Teatrul decăzut de astăzi, industrializat, producător de piese în serie, depărtat de cultură, despărţit de poezie, are o critică pe măsura lui, o critică redusă la formule stereotipe, aplicate „de la caz la caz” şi excluzând o viziune unitară. Lucien Dubech a fost unul din cei mai pasionaţi adversari ai acestui fel de teatru şi ai acestui fel de critică. Adversitatea lui se afirma cu o rară incisivitate. A fost un critic sever, clarvăzător, cu puternice aversiuni – cu atât mai puternice, cu cât erau mai juste.

Umanist, iubitor de cultură clasică, a apărat prin scrisul său valorile mari, statornice, nobile, atât împotriva diverselor mode fals reformatoare, cât şi împotriva poncifilor, a tiparelor moarte, a producţiei de serie.

Teatrul european pierde pe unul din cei mai siguri judecători ai săi.

La Bucureşti, unde a fost in vara anului 1938, Lucien Dubech a lăsat bune amintiri. Articolul scris cu acel prilej pentru Revista Fundaţiilor Regale (nr. 8, august 1938) oferea cititorului român pagini în care criticul îşi definea în trăsături sumare, dar sigure şi precise, poziţia sa.

ŞERBAN CIOCULESCU DESPRE *VIAŢA LUI I. L. CARAGIALE*

Figura lui I. L. Caragiale am întâlnit-o în ultimii ani în câteva romane. D-nii Cezar Petrescu în *Luceafărul*, E. Lovinescu în *Mite*, Victor Ion Popa în *Maistoraşul Aurel*, Emanoil Bucuţa în *Capra Neagră* l-au făcut pe rând să apară în cărţile lor, încercând nu atât să povestească despre el lucrurile pe care le putem cunoaşte pe cale documentară, cât să construiască din această cunosştere un „Nenea Iancu" chemat din nou la viaţă, cu gesturile, cu vorbirea şi cu legendara lui vervă.

Nu e locul să spunem aici în ce măsură aceste încercări literare izbutesc să ne redea figura vie a omului şi nici, mai ales, în ce măsură ea corespunde adevărului. Ar fi să luăm în discuţie întreaga problemă a aşa-ziselor vieţi romanţate – gen literar care a avut în străinătate mari succese şi care cunoaşte acum la noi o târzie favoare.

E de ajuns să observăm că marele scriitor n-a încetat să fie prezent în conştiinţa noastră şi că în ciuda celor care vorbesc cu uşurinţă despre „inactualitatea lui Caragiale" amintirea lui este mereu puternică. Douăzeci şi şapte de ani după moartea sa, Caragiale este încă un personaj familiar pentru noi, fie că l-am cunoscut sau nu, căci un fel de transmisiune orală, de la generaţie la generaţie, a ţinut trează apariţia lui de neuitat.

Sunt în Caragiale prea multe trăsături vii, pitoreşti, pentru ca timpul să le fi şters. E adevărat însă că acest „pitoresc" este în acelaşi timp o primejdie, căci pentru a-l evoca e nevoie de un tact nesfârşit şi de o intuiţie adâncă a omului. Altfel ajungem la contrafaceri greoaie, ba chiar jignitoare, ca în regretabilul roman, pe care l-au tipărit, mai acum un an, doi tineri grăbiţi (B. Iordan şi Lucian Predescu: *Caragiale: tragicul destin al unui mare scriitor*).

D. Şerban Cioculescu ne dăruieşte o *Viaţă a lui I. L. Caragiale* al cărui merit eminent este de a fi urmărit înainte de orice adevărul.

D. Cioculescu nu vrea să facă literatură pe seama marelui om. D-sa este critic şi istoric literar şi ceea ce ne oferă nu este un personaj de roman, un Caragiale de imaginaţie, ci un studiu perfect şi amănunţit documentat asupra unei vieţi care trebuie în primul rând cunoscută.

Nimeni nu era mai chemat să întreprindă o asemenea lucrare. D. Şerban Cioculescu a lucrat ani de zile la monumentala ediţie critică a *Operelor* lui Caragiale (apărute în editura Fundaţiei pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II"), ediţie începută strălucit de Paul Zarifopol şi încredinţată apoi d-sale. O cercetare documentară atentă, minuţioasă, plină de discernământ şi însufleţită de pasiune l-a pus pe d. Cioculescu în contact cu toate actele şi mărturiile, de multe ori prost sau deloc cunoscute, ce luminează cariera de scriitor şi destinul de om ale lui Caragiale.

Pe tot acest material strâns, verificat şi clasat în ani de studiu se sprijină prezenta biografie. Valoarea ei constă în prezentarea sistematică a unui vast material documentar, de multe ori inedit, sau readus la semnificaţia lui justă, de multe ori nesocotită în cercetări anterioare.

D. Cioculescu nu face o naraţiune cronologică a faptelor. O asfel de expunere ar fi luat poate o involuntară înfăţişare de roman. În loc să urmărească an de an viaţa şi cariera lui Caragiale (metodă oarecum fatal expusă neadevărului, căci viaţa unui om nu are o desfăşurare în linie dreaptă şi de multe ori fapte şi sentimente îşi răspund după mari distanţe de timp), autorul împarte materialul său în capitole distincte, după problemele pe care le tratează.

De exemplu, activitatea de ziarist a lui Caragiale străbate perioade felurite din viaţa sa, dar d. Cioculescu, din spirit de metodă, o cercetează într-un capitol unic. De asemeni, ideile şi manifestările sale politice nu sunt înregistrate în risipirea lor de-a lungul vieţii, ci studiate într-un tablou de ansamblu. Numai astfel putem alege ceea ce este esenţial într-o viaţă, numai astfel putem desprinde din mişcarea capricioasă a evenimentelor trăsăturile fundamentale, stabile şi caracteristice ale omului.

Desigur, biograful nu se opreşte numai la mainifestările publice ale eroului său şi nu ezită să se apropie de viaţa lui intimă. O face fără prejudecăţi, dar fără acel intolerabil ton de indiscreţie al vieţilor romanţate. Tactul, măsura, simţul exact al situaţilor nu reies de nicăieri mai bine decât din expunere, întru totul remarcabilă, a legăturii lui Caragiale cu Veronica Micle şi a consecinţelor pe care acest incident l-a avut în viaţa lui Eminescu. Contribuţia d-lui Cioculescu la cunoaşterea acestui capitol de istorie sentimentală, în care sunt implicate cele mai mari nume ale literaturii noastre, este deosebit de însemnată.

Fără să avem intenţia de a arăta aici tot ce datorăm d-lui Cioculescu pentru recenta sa lucrare (asupra căreia de altfel vom reveni, desigur, în altă parte), nu putem întârzia să spunem că *Viaţa lui I. L. Caragiale* reprezintă în istoria noastră literară o faptă demnă şi de marele nume al omului pe care ne ajută să-l cunoaştem, şi de autoritatea critică a biografului său.

TITU MAIORESCU. *ÎNSEMNĂRI ZILNICE.*
Vol. I (1855-1880) şi II (1881-1886)

Cele două volume apărute până astăzi din jurnalul intim al lui Titu Maiorescu nu reprezintă decât o parte a nepreţuitului document, încă inedit, ce ne-a rămas de la marele om. Abia după publicarea sa integrală vom putea cunoaşte valoarea exactă a acestei moşteniri, care îmbogăţeşte şi luminează istoria noastră literară şi politică de-a lungul a şase decenii.

D. profesor Rădulescu-Pogoneanu, care şi-a luat asupră-şi sarcina de a da tiparului manuscrisle acestea, ne informează în prefaţa primului volum că jurnalul lui Maiorescu numără 44 de caiete şi că pornind din noiemvrie 1895 nu încetează decât în iunie 1917, adică în pragul morţii.

Dacă ne gândim că între aceste două date e cuprinsă istoria însăşi a României moderne, istorie la împlinirea căreia Maiorescu a luat o atât de hotărâtoare parte, prin îndoita sa calitate de om politic şi de îndrumător cultural, înţelegem de la început ce tezaur documentar reprezintă şi mai ales vor reprezenta, când le vom cunoaşte în întregime, cele patruzeci şi patru de caiete în curs de publicare. Ceea ce putem spune de pe acum este că acest jurnal aruncă asupra figurii lui Titu Maiorescu o nouă lumină şi că redă amintirii lui o putere de viaţă, ce părea în descreştere.

Dacă recentul centenar a fost sărbătorit cu însufleţire şi dacă el a reafirmat în publicistica noasatră (cu excepţia câtorva rezerve nepotrivite, dar nu lipsite de tâlc) un interes deosebit pentru opera şi personalitatea sa, poate că în bună parte acest lucru se datorează tocmai publicării jurnalului. Multă vreme s-a păstrat o imagine aspră a lui Maiorescu, de om rece, sever, lipsit de pasiune dar, mai rău, lipsit de simţire: un Maiorescu de catedră, un Maiorescu academic, depărtat, singuratec, aproape inuman. Cât era de greşită această impresie de suprafaţă (care totuşi a circulat cu putere de adevăr) se poate vedea din acest jurnal, în care mari suferinţi intime merg uneori până la deznădejde.

Cât despre legenda, la fel de nedreaptă, a unui Maiorecu egoist, care ar fi asistat cu nepăsare la mizeria lui Eminescu, lăsându-l să moară de sărăcie şi de boală, folosindu-se în acelaşi timp de gloria lui literară, jurnalul doboară definitiv aceste calomnii. Afecţiunea, devotamentul, compasiunea plină de discreţie, de tact şi în acelaşi timp de energie cu care Maiorescu l-a ajutat pe marele poet, îngrijind de aproape şi de el şi de opera lui, sunt un exemplu rar de nobleţe sufletească.

Noi suntem obişnuiţi din nefericire cu generozităţi gălăgioase şi cu sensibilităţi ţipătoare, aşa încât discreţia lui Maiorescu, atitudinea sa demnă, tăcerea lui mândră ni se par rigide sau, cum spunea cineva de curând dezaprobându-l, „ateniene”.

Jurnalul pe care ni-l oferă, după o muncă migăloasă, d. Rădulescu Pogoneanu, ne ajută să reconstituim adevărata figură a lui Titu Maiorescu şi să punem capăt unor legende prea uşoare şi prea nedrepte.

Ne-ar fi greu, şi nici nu avem intenţia să arătăm în această cronică în ce măsură cele două volume sporesc cunoaşterea anumitor capitole din istoria noastră literară. Despre „Junimea”, despre Alecsandri, despre Eminescu, despre Creangă, despre Caragiale „jurnalul” lui Maiorescu ne dă informaţii şi trăsături care întregesc o întreagă atmosferă literară de epocă.

În recenta *Viaţă a lui Caragiale* (despre care am vorbit în cronica noastră trecută) d. Şerban Cioculescu a întrebuinţat multe date din acest „jurnal” şi desigur că de aici încolo nici un istoric literar nu se va putea lipsi de ajutorul unui astfel de document.

Dar nu numai istoria literară, ci şi cea politică găsesc în „însemnările zilnice” ale lui Maiorescu preţioase izvoare.

Uneori o simplă trăsătură, poate cu totul indiferentă în momentul notării ei, devine cu trecerea timpului şi în lumina faptelor ulterioare o uimitoare prevestire. Iată bunăoară o însemnare din 23 februarie 1882. „Masă la alde Sevescu, cu alde Negruzzi şi alde Bengescu, apoi a venit şi simpaticul prim-procuror Culoglu... şi pentru scurt timp, arogantul tânăr D. Ionescu, însurat cu o englezoaică, şi, din cauza asta, în proces cu tată-său. Început de carieră!" Ei bine, ştiţi cine este „arogantul tânăr D. Ionescu"? Este Take Ionescu. Începutul de carieră, pe care i-l prevedea Maiorescu de la prima întâlnire, n-a fost, după cum ştiţi, o profeţie mincinoasă.

Asemenea scurte notaţii, nespus de interesante dacă le citim în lumina timpului care a trecut, sunt foarte numeroase în „jurnal" şi aproape că nu există figură politică a acelei epoci despre care să nu aflăm câte ceva.

Lucruri deosebit de evocatoare găsim despre curtea domnitoare, despre figura Regelui Carol I şi a Reginei Elisabeta, despre atmosfera intimă a Palatului, unde Maiorescu era primit nu numai ca om poiltic, ci şi ca prieten. (În momentul când divorţează de prima sa soţie, pentru a se căsători cu Anette Rosetti, lucrul cel mai important şi mai dificil pare a fi pentru Maiorescu să mărturisească acest lucru Reginei şi să obţină oarecum din partea ei consimţământul).

Prin preciziune, prin justeţe de observaţie, prin putere evocatoare, unele din însemnările acestea fac să retrăiască pentru noi strălucite figuri din trecut. Iată bunăoară (vol II, p. 255) o însemnare politică, mai mult un titlu anecdotic, în care ni se pare totuşi că aflăm cu deosebită forţă de sugestie, profilul Regelui Carol I. „Şi soţia lui Sturdza, Zoe, a venit la nevastă-mea să mă determine să intru în minister. Şi Regina încă i-a spus, în aceeaşi joi, soţiei mele, la Cotroceni, că Regele şi dânsa mă roagă să primesc; la care nevastă-mea a spus că, atunci, ar putea să mă cheme Regele şi să-mi ceară însuşi acest lucru. La aceasta Regina:„O, d-ta nu cunoşti pe bărbatul meu ! El n-ar cere niciodată de la nimeni o jertfă”.

Se înţelege că nu un citat sau două pot să arate valoarea unui atât de important document. Chiar dacă marele public cititor nu va primi cu destulă curiozitate şi interes „jurnalul” lui Maiorescu, este sigur că el rămâne în cultura noastră drept un izvor de material documentar, de aici încolo, indispensabil oricărui cercetător.

LA BRAŞOV, ÎNTR-O ZI DE IARNĂ

Niciodată mai mult ca în acea zi de iarnă, Braşovul nu mi s-a părut un oraş de pictură.

M-am gândit cu oarecare necaz la soarta mult mai norocoasă a Balcicului. M-am gândit la numeroasele şevalete, pe care le întâlneam acolo, la fiecare pas, de sus din tătărime până jos la mare, pe toată întinderea golfului până departe spre Hilalgi.

Nu vreau să vorbesc de rău Balcicul, a cărui miraculoasă imagine este pentru mine pentru totdeauna legată de lumina primăverii, nu vreau să-l vorbesc de rău, dar cel puţin în acea zi de iarnă la Braşov, m-am gândit că se abuzează de el în pictura noastră.

E un drum învăţat. E o deprindere. E aproape o superstiţie. Cine face pictură, vine în mod inevitabil la Balcic. Balcicul este pentru pictorii noştri, mai ales pentru cei tineri, un fel de „temă dată”.

Mi se pare că dacă aş fi pictor, aş refuza această prea mare uşurinţă. (Uşurinţă de altfel cu totul înşelătoare, pentru că s-au acumulat atâtea „locuri comune” în pictura Balcicului, încât nimic nu e mai greu decât să treci dincolo de ele şi să arunci o privire nouă asupra minunatului golf, prea mult pictat.)

Anton Holban, care iubea şi el Balcicul cu acea nostalgie aproape fizică, de nevindecat, pe care orăşelul dobrogean o transmite oamenilor lui (greu de definit acest sentiment: intră în el lene, vrajă, o senzaţie de toropeală, de uitare...), a făcut totuşi ca romanul său *Ioana* să se petreacă în mai puţin frumoasa Cavarnă, în peisajul ei nisipos.

Am înţeles foarte bine această fugă de la Balcic, acest refuz al frumuseţilor lui excesive, acest refugiu în ariditate. N-am recitit romanul lui Holban, dar cred că imaginea Cavarnei îi va păstra multă vreme acestei cărţi sunetul ei distinct.

Niciodată ca în acea zi de iarnă Braşovul .nu mi s-a părut mai colorat, mai pictural. Era totuşi o zi ceţoasă – ceaţă uşoară, albăstrie de februarie, care face lucrurile fumurii, fără densitate. Totuşi din această pânză difuză, izbucneau la cea mai slabă chemare a soarelui, colori tari, aproape violente.

Casele mai vechi ale Braşovului au îndrăzneli de coloare care te uimesc într-un peisaj de oraş, fie el de la munte. Sunt unele ziduri roşii sau galbene, unele ferestre verzi sau albastre, cu totul neorăşeneşti. Este în cutezanţa lor, atât de firească totuşi, atât de nesilită, ceva câmpenesc, ceva marin.

Marea suportă în vecinătatea ei colorile cele mai tari. Le suportă, pentru că, prin propria ei intensitate de coloare, face plauzibilă orice lumină. De aceea probabil pictorii mai bucuros descind spre mare, decât urcă spre munte.

Este totuşi la Braşov o bogăţie de coloare, o uşurinţă de lumină, o abundenţă de teme, care cheamă cu generozitate pictura.

Ceea ce face ca Braşovul să nu fie de la prima vedere fascinant (cum este Balcicul desigur, care te îmbată violent, din prima secundă), ceea ce atenuează la Braşov coloarea este cadrul munţilor apropiaţi, cu tonul lor mai mult grav, adânc, puţin sumbru chiar. În ziua de iarnă, despre care vorbesc, pădurile de pe Tâmpa, scuturate de zăpada ultimă, erau cafenii, cu o nuanţă aspră de „mahon” închis.

Lipseşte totdeauna peisajului de munte exuberanţa meridională a locurilor de la măre. În apropierea mării totul pare fluturător, pavoazat. La munte, este totdeauna ceva împietrit.

Cu lumina lui, cu bogăţia lui de coloare, Braşovul nu este totuşi un oraş expansiv. Oarecare răceală, oarecare tăcere greoaie domină primele impresii. Contribuie la acest lucru mai ales casele vechi, cu porţile lor parcă ferecate, cu obloanele lor bine trase. Sunt străzi pe care orice casă pare o cetate cu punţile ridicate. Ai impresia că veacuri întregi să baţi la aceste porţi, şi ele tot nu se vor deschide.

Porţile întunecate de la Braşov, de un negru ars, ca după un incendiu de mult stins, cât de misterioasă pare viaţa lor, cât de ascunse secretele pe care le apără!

Mai mult decât ruinele pitoreşti ale oraşului, mai mult chiar decât admirabila Biserică Neagră, aceste porţi păstrează un aer de burg vechi – acel aer puţin sever şi greoi, care opreşte colorile să aibe întreaga lor libertate luminoasă.

Braşovul, mai bine cunoscut, mi se pare un oraş colorat şi melodios. Faţa lui gravă acoperă numai pentru privitorii grăbiţi farmecul oraşului.

Multă vreme n-am cunoscut decât două imagini ale Braşovului – una foarte de departe, din vârful Postăvarului, imagine sclipitoare, fastuoasă, care trăia mai mult ca un detaliu al peisajului general, decât prin ea însăşi, şi alta foarte de aproape, din chiar centrul cetăţii, unde oraşul nu este decât un vulgar cartier de cafenele şi prăvălii.

Amândouă imaginile sunt insuficiente. Braşovul trebuie văzut de la margini spre centru. Cuprinsă de la poalele Tâmpei sau, şi mai bine, de pe Warte, perspectiva oraşului se îndepărtează în timp. „Vederea generală” este de stampă. Totul pare sculptat în lemn, gravat în piatră. Seara aduce peste lucruri o nemişcare desprinsă parcă dintr-un depărtat trecut. În lumina de zi, totul se colorează viu, ca într-un joc de „baukasten”. Biserica Neagră, cu zidurile ei arse, cheamă colorile, le sprijină, le linişteşte, le împacă...

Mergeam prin acest Braşov cu un pictor prieten şi îl invidiam pentru carnetul lui de schiţe, pentru cutia lui de colori. Pretutindeni, în cele mai neînsemnate detalii, mi se părea că văd motive de pictură. Totul mi se părea expresiv. Pe tovarăşul meu bogăţia de coloare a Braşovului îl mulţumea mai puţin. „E prea ilustrativ”, mi-a spus. Cuvântul e destul de grav, şi obiecţia, cel puţin la început, mi s-a părut serioasă.

Este într-adevăr ceva de decor la Braşov, un anumit exces de frumuseţe care merge spre ilustraţie. Dar este primejdia oricărui lucru pitoresc. El ameninţă să seducă prin ceea ce are exterior, prea direct, prea „frapant”. Rămâne ca prin atitudinea sa de artist, prin disciplina sa proprie, pictorul să nu se lase amăgit, să nu cadă în cursă, să nu primească prea uşor lucrurile care i se oferă fără taină, fără rezistenţă. Poate că în literatură, tentaţia facilităţii nu e atât „de mare ca în pictură şi în muzică. Pictorul şi compozitorul lucrează cu lucruri îmbătătoare: coloare, melodie. Ca să te sustragi lor, e nevoie de oarecare asprime. Un Braşov pictat numai pentru elementele lui de pitoresc local, ar fi neinteresant. Tot ce este „ilustrativ” în el s-ar răzbuna prin prea mare uşurinţă. Dar oraşul acesta are un suflet propriu, o gravitate fundamentală, nu ştiu ce adâncă tristeţe solemnă de orgă şi mi se pare că frumuseţea lui picturală vine mai ales din aceste lucruri ascunse.

Este „ilustrativ” ceea ce este fără suport intim, dar acolo unde se află un suflet tainic, adânc, coloarea îşi poate lua cele mai mari libertăţi, fără teama de a se pierde în simple jocuri de suprafaţă.

Braşovul e de două ori amăgitor: şi prin răceala lui de cetate greoaie care în primul moment te ţine departe, nu te lasă să te împrieteneşti, dar şi prin aspectul lui decorativ, puţin artificial, care îţi abate privirea de la marile frumuseţi ascunse.

Când ai învins şi o amăgire şi pe cealaltă, când ai trecut dincolo de ele, descoperi o admirabilă cetate, în care un material fermecător de pictură aşteaptă, apărat şi ascuns de două scuturi.

LIVIU REBREANU. *AMÂNDOI*

Un scriitor nu trăieşte în conştiinţa publicului cu întreaga sa operă. Dintr-o personalitate literară, de multe ori complexă şi capabilă de manifestări foarte deosebite, publicul nu reţine decât anumite trăsături pe care le socoteşte esenţiale şi lasă în umbră, ba chiar în uitare, lucrurile ce nu se acordă cu ele.

Pentru ca să ţină minte, publicul simplifică. El reduce personalitatea artistului la câteva cuvinte, la câteva epitete, la câteva formule. Tot ce nu încape în aceste judecăţi generale, este sortit să rămână necunoscut, nepus în valoare. Cei mai glorioşi scriitori rămân în anumită măsură necunoscuţi, pentru că propria lor glorie, obţinută printr-o serie de simplificări, acoperă şi ascunde o parte din opera lor. Nu este, cred, exagerat să spunem că există un Balzac necunoscut. Din marele romancier francez trăiesc doar câteva cărţi, aproape toate de acelaşi gen, şi sunt în schimb cu desăvârşire lăsate în uitare zeci de alte cărţi care contrazic sau cel puţin modifică figura lui obişnuită. Există un Balzac autor de romane fantastice pe care faima literară nu l-a reţinut, sacrificându-l acelui Balzac observator, moralist şi psiholog, care a intrat în cărţile de şcoală.

Intră în orice glorie, literară sau nu, o doză de uitare şi uneori de nedreptate.

D. Liviu Rebreanu este cunoscut prin marile sale construcţii epice, care i-au acordat, pe drept cuvânt, titlul de romancier al mulţimii, al mişcărilor de mase, al pasiunilor simple, fundamentale.

Cine vorbeşte depre Rebreanu se gândeşte la *Ion*, la *Pădurea spânzuraţilor*, la *Răscoala*. Din aceste opere, rezultă o impresie de forţă aspră, greoaie, rudimentară, terestră, care formează pentru noi caracterul principal al artei sale. Rebreanu trăieşte în conştiinţa generală prin ceea ce el are robust, elementar, stâncos.

Aşa de puternică este această imagine a lui Rebreanu, încât toate celelalte aspecte ale operei sale rămân în umbră. Pentru cetitor Liviu Rebreanu este autorul lui *Ion*, dar nu este în aceeaşi măsură, se poate spune fără exagerare, nu este deloc autorul lui *Adam şi Eva* , carte nu prea mult citită la apariţie, iar acum aproape cu totul neţinută în seamă.

Din momentul în care în conştiinţa noastră literară s-a constituit figura unui Liviu Rebreanu „ciclopic”, tot ce nu aderă cu această imagine centrală rămâne oarecum fără suport, fără consistenţă. Cărţile mari ale scriitorului formează un grup dominant, în timp ce cărţile sale mici (*Adam şi Eva, Ciuleandra, Jar*), oricare ar fi valoarea lor individuală, se opresc într-o regiune oarecum secundară de activitate.

Din acest grup de „cărţi mici” face parte şi romanul de curând apărut.

E o povestire fără amploarea marilor opere ale scriitorului nostru. Şi în timp, şi în spaţiu, cartea este precis limitată. Toată acţiunea se petrece într-un mediu de provincie în decurs de câteva zile şi nu prinde în desfăşurarea ei decât foarte puţine figuri, schiţate într-un ritm viu, dramatic. De obicei, în operele tipice ale d-lui Rebreanu, faptele se succed lent, pe mari întinderi de timp. Aici ele se precipită de la capitol la capitol, ca într-o piesă de teatru. Nu spunem la întâmplare acest cuvânt. Adevărul e că nici una din celelate cărţi ale d-lui Rebreanu, nu ne-au amintit mai direct faptul (şi el prea puţin ţinut în seamă) că scriitorul acesta nu este numai un romancier, ci şi un autor dramatic. Pe alocuri, ultima sa carte ne face impresia a fi un scenariu, atât de rapidă este împletirea incidentelor şi succesiunea personajelor.

În fond, ceea ce se numeşte „subiectul" cărţii (şi am fi ispitiţi să spunem „intriga" ei) este un simplu fapt divers. Doi bătrâni sunt asasinaţi în condiţiuni care lasă să cadă bănuiala crimei pe mai multe personaje la rând, până când adevărul – de nimeni bănuit – iese singur la iveală. Este în acelaşi timp o temă de roman dedectiv şi de piesă poliţistă. Misterul dramei este cu îndemânare ascuns, firul intrigii este abil încurcat în tot felul de presupuneri plauzibile, aşa încât interesul lecturii se menţine de-a lungul întregii cărţi, până la ultimile pagini, unde întrebările noastre nedumerite capătă brusc răspunsul cel mai neaşteptat şi totuşi cel mai puţin arbitrar. Numai un autor dramatic, numai cineva care posedă instinctul teatrului poate doza cu atâta dibăcie efectele, poate pregăti cu atâta discreţie deznodământul.

Nu trebuie să se înţeleagă însă că interesul acestei povestiri constă numai în „intriga", ci şi în priceperea tehnică a celui ce o dezleagă. Când un scriitor ca d. Rebreanu îşi propune să trateze o asemenea temă, trece dincolo de ea, o depăşeşte, îi dă o semnificaţie omenească, pe care faptele brute nu o au.

Amândoi este un mic roman dedectiv, cum a mărturisit undeva autorul însuşi, dar acest lucru nu-l împiedică nici să ne prezinte cu putere creatoare mediul provincial în care se desfăşoară, şi nici să realizeze, sau cel puţin să indice în acest mediu, o eroină demnă de ţinut minte.

D. Rebreanu nu este un scriitor liric. Scrisul său nu exclamă, nu părtineşte, nu se lasă înduioşat şi totuşi acestui scris aprig, uneori rece, îi datorăm atâtea figuri emoţionante, adânc tulburătoare. Este în cartea de faţă o eroină (despre care nici măcar nu se poate spune, la prima vedere, că este personajul principal al romanului), o fată simplă de la ţară, pe nume Solomia – care va rământea poate printre cele mai mişcătoare apariţii din opera d-lui Rebreanu.

E de prisos să spunem ce aer de adevăr, de relatare exactă au faptele într-un roman scris de Liviu Rebreanu. Pe alocuri acest adevăr ni se pare aproape cenuşiu, silnic, indiferent. Toate personajele cărţii – magistraţi, negustori, femei de mahala înstărită, un dascăl, un preot, un grefier, un soldat – toate aceste personaje sunt prezentate cu acea siguranţă firească, pe care Liviu Rebreanu o are în toată opera sa de romancier, de nuvelist şi de autor dramatic. Dar în această lume exact văzută, pierdută puţin în cenuşiul ei mohorât, se desprinde figura Solomei, patetică în simplitatea şi în adâncimea tragică de simţire pe care cuvintele ei simple nu ajung să le exprime, dar soarta ei le împlineşte.

Prin această Solomie, cartea d-lui Rebreanu se leagă de tot ce este mai puternic în opera d-sale.

MIHAIL SADOVEANU *OPERE 1904-1917*, Vol. I

În şaizeci de ani, Mihail Sadoveanu este unul din cei mai tineri scriitori ai noştri, dacă prin tinereţe înţelegem muncă, putere de reînnoire şi putere de creaţie.

La noi, şi mai ales în artă, oamenii se trec repede. Cărţile se scriu până la patruzeci de ani. Dincolo de această vârstă, scriitorul oboseşte, se repetă sau renunţă. Câte exemple avem de scriitori – unii cu renume – care de mult au părăsit condeiul şi trăiesc acum din faima lor trecută! Cum foarte frumos ne spune în prefaţa acestui prim volum al *Operelor* sale, „cei mai mulţi dintre noi trec grabnic, ca fumegările primăverii şi pâclele toamnelor”.

Sadoveanu însă este o pildă de vitalitate şi de tinereţe născută. Nu e an, care să nu ne aducă cel puţin o nouă carte, şi nu este carte care să nu adauge operei sale dinainte, o trăsătură nouă. Din zecile de romane, din sutele de nuvele, din miile de pagini pe care ni le-a dăruit în decursul anilor, s-ar fi putut nutri şi întreţine câteva glorii literare, câteva cariere norocoase, câteva fotolii de Academie. Dacă ar fi adevărat că „viaţa artistului este îndeosebi înclinată spre lene”, de mult Sadoveanu s-ar fi putut opri din această neîncetată muncă. Dar munca pentru el, ca şi pentru pământul răbdător şi fecund, este o nesfârşită succesiune de anotimpuri, cu ierni tăcute şi primăveri regeneratoare.

De câteva ori, de-a lungul bogatei sale opere, ni s-a părut că Sadoveanu ajunge la un punct, dacă nu de oprire propriu-zis, cel puţin de fixare. De câteva ori ni s-a părut că geniul său îşi găseşte forme ultime de expresie, dincolo de care nu mai era drum. Dar drumurile se deschid totdeauna în faţa acestui scriitor. Marea lui taină este că se poate desface, se poate dezlega de lucrurile înfăptuite, şi că, uitându-le oarecum, părăsindu-le oarecum, poate porni mai departe cu braţele goale, cu ochii liberi ...

Însăşi această ediţie „definitivă” a operelor sale, pe care Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II” întreprinde a o publica, este pentru scriitorul nostru mai mult o liberare de opera sa din trecut, decât o întoarcere. Ediţiile „definitive” sunt de obicei postume. Ideea de „definitiv” cuprinde în ea un înţeles de oprire veşnică în loc. Textul capătă un fel de încremenire. Nimeni nu-l mai poate schimba, nimic nu-l mai poate clinti.

Când o operă ca a lui Sadoveanu este în plină naştere, în plin drum suitor, ne vine greu să-i asociem cuvântul „definitiv”, care are în el ceva nemilos, ceva retezător. De aceea ni se pare că această ediţie este pentru marele nostru prozator un fel de despărţire de anumită parte a operei sale. Ne vorbeşte despre ea, ca despre un lucru aparţinând altuia, unui alt Sadoveanu, un Sadoveanu „de demult”.

Nu din simplă întâmplare şi poate nici din simple necesităţi tehnice, planul acestor retipăriri cuprinde deocamdată numai perioada 1904-1917.

Este perioada de care Sadoveanu se desparte mai uşor şi în care se regăseşte mai puţin. Tocmai de aceea o şi socoteşte „definitivă”, adică încheiată. Este, cu melancolica expresie din prefaţă, „visul acesta modest al tinereţii unui scriitor de demult”. Se înţelege că nu putem râvni a face aici o dare de seamă completă despre cuprinsul volumului, ce ni se înfăţişează. A scrie despre opera lui Sadoveanu este una din îndatoririle critice, pe care de mult ni le-am propus, dar ea cere o adevărată lucrare, nu un scurt articol ca acesta.

După cum singur ne spune, opera sa cuprinde „evoluţia nu numai a temperamentului unui om, ci şi a limbii ce se oglindeşte în scrisul său”. Patruzeci de ani de literatură şi viaţă românească se răsfrâng în această operă, cu prefaceri adânci de limbă, de simţire, de atitudine. În decursul acestor patru decenii, Sadoveanu şi-a lărgit viziunea, şi-a schimbat temele, şi-a reînnoit şi amplificat vocabularul, şi-a rezumat uneori până în adânci fibre, întregul său stil. Toate acestea vor trebui cercetate şi limpezite cândva, iar munca cercetătorului va fi desigur uşurată de monumentala ediţie, la al cărei început ne găsim.

După cum aflăm din introducere, scriitorul îşi împarte opera în trei grupe: 1904-1917 („opera de tinereţe”), 1918-1928 („opere de tranziţie şi consolidare”) şi de la 1929 mai departe („lucrări de maturitate”).

În treacăt fie spus, ne e greu să primim această împărţire altfel decât ca pe o grupare cronologică, formală, făcută pentru simplificare. Dacă însă această diviziune vrea să indice în acelaşi timp o ierarhie de preferinţe, o scară de valori, cu trepte suind odată cu timpul, atunci ne temem că ea nedreptăţeşte unele din operele mai vechi ale scriitorului, pe care niciodată n-am încetat să le socotim printre capodopere. Bunăoară *Bordeienii*, cărora le păstrăm o amintire mereu vie, sunt din 1912, ceea ce nu împiedică să egaleze în frumuseţe cele mai fericite scrieri din ultimii ani.

De altfel, însăşi ideea prezentei ediţii definitive, aşa cum este plănuită, dacă nu-l împiedică pe scriitor să aibe şi să afirme anumite preferinţe personale, îşi impune totuşi un principiu general de nepărtinire. „Scriitorul nu poate râvni să treacă întreg puntea generaţiilor”, spune d. Sadoveanu. El crede că numai „două ori trei” din cărţile sale vor ajunge „în zona de lumină a altui veac”, dar pe aceste „două ori trei” lasă timpului viitor grija să le aleagă. „Poate nu din ce preţuiesc eu acum, ci din ce rămâne de la „celalalt” se va face alegerea de mai târziu”.

Să luăm deci împărţirea în cele trei grupe de mai sus drept o diviziune de metodă, nu drept una de valoare. Când priveşti de la mai mare depărtare întreaga operă a lui Sadoveanu, ca pe o ţară deschisă înaintea ta, bagi de seamă că lucrurile cele mai îndepărtate în timp îşi răspund, se întregesc, se adună, se sprijină ca într-un vast peisaj, în care muntele nu contrazice câmpia, ci o completează.

Cu acest prim volum abia apărut, suntem numai în pragul operei lui Sadoveanu, pe hotarele întinselor lui ţinuturi. Dacă ne gândim că numai întâia grupă a operelor sale va cupride 8 mari volume, ce urmează să apară de aici încolo câte două pe an, şi, dacă ne mai amintim că mai rămân alte două grupe al căror plan de retipărire nici nu este încă stabilit în momentul de faţă, atunci ne putem socoti cu totul la începutul călătoriei noastre în lumea lui Sadoveanu.

Primul volum cuprinde două povestiri mari şi două mai mici, care fac parte din cele mai populare bucăţi ale lui Sadoveanu, de mult intrate în lectura şcolarilor: *Şoimii* şi *Vremuri de bejenie*, *Răzbunarea lui Nour* şi *Cozma Răcoare*. A le reciti este pentru noi o încercare instructivă, dar lipsită de surpriză. Cu mai mult interes ne îndreptăm spre povestirile şi schiţele mai puţin cunoscute, ba unele din ele cu totul uitate: *Cântecul de dragoste, Moarta, Pribegii, Năluca, Necunoscutul, Ionică, Hanul boului, Într-un sat odată, Un ţipăt, Regretul, Zâna lacului, Ivanciu Leul* şi *Cei trei*.

Găsim aici, abia schiţate, teme sadoveniste, ce-şi vor afla mai târziu întreaga lor împlinire, găsim unele schiţe orăşeneşti (*Regretul,* de exemplu) din familia *Însemnărilor lui Neculai Manea*, grup ce ocupă un loc pe drept cuvânt secundar în opera prozatorului nostru, dar mai găsim câteva momente de o mare frumuseţe, câteva accente intense, câteva grave acorduri din tot ce este mai profund răscolitor în geniul lui Sadoveanu. Bucăţi modeste în aparenţă ca *Năluca* sau, mai ales, ca admirabila *Într-un sat odată* ne lasă să întrevedem marile opere de mai târziu.

JACQUES COPEAU

În septembrie 1915, în plin război, André Gide nota în jurnalul său:

„Scrisoare de la Jacques Copeau, ciudat de *out of time*. Vorbeşte despre Florenţa, despre Angelico, despre Sforza... Toate acestea mai există oare încă?”[1]

Suntem în aprilie 1940, din nou în plin război european.. Jacques Copeau a fost câteva zile între noi. Ne-a vorbit despre teatru şi despre poezie, ne-a citit din Racine şi din Paul Claudel. Toate acestea mai există oare încă?

Ca şi acum 25 de ani, Copeau continuă să fie „în afară de timp”.

Jacques Copeau este un nume prestigios, de care legăm amintiri personale, preferinţi poetice, anumite orientări critice. Nu e un actor, un regizor, o vedetă. Este, înainte de orice, o puternică personalitate morală.

El reprezintă pentru noi spiritul de la N. R. F., din primele timpuri ale revistei, şi spiritul de la Vieux-Colombier. Pasiune intelectuală intransigentă, austeritate de stil, oroare de compromisuri şi false valori, un ideal sever de adevăr – toate acestea servite cu abnegaţie, cu duritate uneori, dar fără orbire şi mai ales fără violenţă polemică.

Dacă la N. R. F., succesul şi anii au instaurat cu timpul oarecare scepticism obosit, un fel de indiferenţă eclectică şi au redus ceva din acuitatea critică a primelor timpuri, la „Vieux-Colombier” Copeau a păstrat intactă poziţia lui iniţială şi neschimbate marile lui exigenţe.

Sunt ani de când a părăsit acea scenă, care de atunci a trecut prin nenumărate aventuri şi avataruri, dar numele teatrului este încă viu, căci „Vieux-

---

[1] Andé Gide, *Oeuvres completes,* VIII, p. 165. N. R. F.

Colombier” a încetat să mai indice o stradă,, o adresă sau o sală de spectacol, pentru a deveni o şcoală, un stil,, o concepţie de artă.

Este un întreg simbol în întâmplarea care îl aduce pe Jacques Copeau singur în faţa publicului, singur, fără trupă, fără decoruri, fără costume, fără lumini: doar cu o carte în mână.

Teatrul pentru Copeau este poezia. Tot restul este secundar. Tot restul există numai în măsura în care serveşte şi întrupează, poezia.

Nimeni în teatrul contemporan nu a reprezentat cu mai multă autoritate, cu mai multă consecvenţă, mai decis şi mai auster, acest punct de vedere nobil, care cere artistului în acelaşi timp şi orgoliu şi devotament: orgoliul de a sluji cuvântul şi devotamentul de a i se supune până la uitarea de sine.

Când întreg teatrul european se pierdea în cele mai nebuloase experienţe de regie, când se zbătea între montări fastuoase şi formule abstracte, Copeau afirma mai departe tradiţiile clasice, cultul valorilor eterne, modestia tehnicei teatrale subordonată poeziei, ca un instrument ascultător.

Desfrâul regizoral venea din Rusia şi Germania, ascuns sub tot felul de formule confuze, interesante uneori ca experienţă,, dar îngăduind cu prea mare uşurinţă impostura şi farsa. Metafizicieni şi scamatori, vizionari inspiraţi şi escroci conştienţi jucau pe aceleaşi tablouri, acelaşi joc primejdios.

În această perioadă de febră, Franţa singură păstra, poate cu un anumit aer de inactualitate, de demodare, ba chiar de provincialism, formele clare ale teatrului.

Isteria reformatoare a ceea ce s-a numit „expresionismul” n-a. făcut victime în Franţa. Chiar când cineva era chemat să inoveze, să dea regiei mai multă libertate şi mai multă iniţiativă, un anumit simţ de responsabilitate intelectuală îl oprea să meargă spre excese şi aberaţii. Poate că în altă ţară, în alt mediu, un Gaston Baty de exemplu – care în tot ce face trădează tentaţii oarecum aventuroase – s-ar fi lăsat târât pe panta regiei liberate de text. În Franţa însă există frâne, răspunderi, rezistenţe.

Nu e mai puţin adevărat că în teatrul francez de după război,, atât de bine apărat, atât de bine prevenit împotriva aventurilor, au pătruns totuşi şi în repertoriu şi în regie, prin Gaston Baty, prin Jouvet, prin Dullin, prin Pitoëff, tendinţe de reînnoire, de eliberare, realizate când într-o formă de spectacol feeric (ca la Jouvet şi Baty), când într-un teatru satiric, sarcastic „de idei” (ca la Pitoëff şi Dullin). Pe toţi patru, cu toate deosebirile lor individuale, specifice, ne-am obişnuit să-i reunim într-un fel de grup de „avantgardă”.

Jacques Copeau n-a fost niciodată un regizor de „avantgardă”,. termen care ascunde veleităţi inovatoare numai în aparenţă riscate. De fapt, cu toată pretenţia de a contrazice mentalitatea curentă şi gustul marelui public, orice experienţă de „avantgardă” are avantajul de a intriga, de a surprinde, de a provoca senzaţie şi de a cuceri astfel sufragii speriate, adeziuni uimite.

Copeau nici nu sperie, nici nu uimeşte. El reprezintă, dimpotrivă, sobrietatea, măsura, adevărul. Teatrul lui merge spre lucrurile esenţiale, pe care le serveşte fără fast regizoral, fără ostentaţie intelectualistă, fără atitudini de răzvrătire, cu respect, cu modestie, cu supunere, cu anumită renunţare, care nu exclude pasiunea interioară, dar îndepărtează manifestările „frapante". Nimic nu e pitoresc în arta lui Copeau. El nu se lasă îmbătat nici de coloare, nici de muzică, nici de decoruri, nici de marile mişcări de scenă. *„Le théâtre c'est le tréteau nu"*, a spus cândva, cuvânt plin de asprime şi abnegaţie, cuvânt care opune un ideal de sărăcie mândră şi de austeritate expresivă, luxului care a dus teatrul spre „mare spectacol" şi spre funeste victorii. „Le tréteau nu", scena goală, scândura goală. Moliére şi Shakespeare nu au nevoie de mai mult. Tot restul este accesoriu, secundar, subterfugiu, eroare.

Se înţelege că o asemenea lege este aspră. Ea îi ia şi actorului şi poetului orice posibilitate de a trişa. Pe „scândura goală" nu mai e loc decât pentru lumina poeziei şi pentru flacăra dramei. Nimic nu poate ascunde acolo lipsa de inspiraţie, nimic nu poate camufla adevărul, nimic nu poate înlocui vocaţia.

Teatrul însă (dacă înţelegem prin teatru actori şi public) nu iubeşte legile aspre. Ceea ce este ameţitor în teatru este, dimpotrivă, extrema lui uşurinţă. În nici o altă artă nu există atât de multe şi îmbătătoare facilităţi.

Iată de ce, la 60 de ani, după o carieră zbuciumată, plină de lupte şi înfrângeri, Copeau este singur. Singur, dar nu obosit. Singur, dar gata să afirme încă o dată, să apere din nou idealul auster, pe care l-a slujit.

La Bucureşti, Jacques Copeau a ţinut o conferinţă şi a făcut în două seri, două lecturi dramatice. Cine l-a urmărit în aceste trei manifestări ale sale poate desprinde o imagine completă a omului.

În conferinţa de la Fundaţia Carol, marele regizor a vorbit împotriva regiei, a făcut procesul actorului, a afirmat drepturile suverane ale poetului. Niciodată n-am ascultat un mai aprig rechizitor al teatrului de astăzi, un denunţ mai virulent al procedeelor lui. Copeau restaurează drepturi uzurpate, denunţă cabotinajul, restabileşte ordinea firească a valorilor, redă poeziei dramatice locul prim în teatru, loc ce i-a fost răpit.

Pornind de la această conferinţă care, în ciuda caracterului ei aparent de povestire anecdotică, a fost în realitate o expunere de program şi o definire de poziţie, cele două seri de lectură care au urmat au avut parcă misiunea de a exemplifica atitudinea expusă.

Pe scena goală, „sur le tréteau nu”, Jacques Copeau a citit într-o seară *Berénice,* iar în altă seară *L'annonce faite à Marie.* Singur, fără parteneri, fără decor, fără costum, acest om de 60 de ani, cu privirea caldă sub ochelarii vârstei, cu fruntea înălţată de o calviţie, care-l face să semene în acelaşi timp cu Gide şi cu Zarifopol, singur şi sobru, fără mari gesturi, fără efecte de voce, fără să se ridice de la măsuţa de lemn, a jucat, a trăit, a dat viaţă, a chemat la realitate pe toţi eroii lui Racine, pe toţi eroii lui Claudel, fiecare individualizat aproape fizic printr-o schimbare de accent, printr-o schiţare de gest, printr-un joc neîncetat de intensităţi dramatice diferite.

Teatrul îşi poate regăsi demnitatea pierdută. Jacques Copeau ne-o spune şi ne-o dovedeşte.

NOTE

Selma Lagerlöf a murit câteva zile înainte de întinderea războiului european în ţările scandinave. La capătul unei lungi vieţi paşnice şi glorioase, bătrâna scriitoare a avut supremul noroc de a nu supravieţui dezastrului şi de a nu-l cunoaşte. Patria lui Gösta Berling trăieşte ceasuri de nelinişte dramatică. O moarte binevoitoare i-a cruţat admirabilei bătrâne această suferinţă.

Puţine opere sunt mai inactuale decât opera ei. Această „inactualitate" se referă nu numai la evenimentele imediate, ci la întreg timpul nostru. Selma Lagerlöf n-a fost o romancieră în sensul obişnuit al cuvântului şi în orice caz nu o romancieră a vieţii contemporane. Este mai mult o povestitoare de legende şi de basme, o poetă a folclorului, dăruită cu o excepţională putere de a face să trăiască lumi imaginare, printr-un ciudat amestec de ficţiune şi de istorisire exactă, aproape realistă. Ceva din ingenuitatea lui Andersen, dar şi ceva din melancolia lui Hamsun se află în scrisul ei luminos.

În literatura europeană contemporană, opera Selmei Lagerlöf are un caracter atât de distinct, încât am fi ispitiţi să-l numim „provincial". Provincial, nu din punct de vedere geografic (în definitiv peninsula scandinavă a dat Europei scriitori, care au depăşit spiritul regional), ci din punct de vedere strict literar. Într-adevăr, într-un timp în care întreaga literatură europeană se îndrepta spre complexe probleme de psihologie, spre stări difuze de conştiinţă, spre drame obscure de sexualitate, de descompunere a personalităţii, când, de asemeni, ceva mai târziu, sub presiunea fenomenelor sociale şi politice, romanul european începe a-şi pune probleme de ordin social care abia izbuteau să ascundă, sub creaţia obiectivă, tendinţele ideologice – cărţile marii scriitoare suedeze rămâneau departe în acest îndoit zbucium şi continuau să-şi păstreze liniştea lor pe care, în acest sens, o numim „provincială”.

Este ceva idilic în opera Selmei Lagerlöf, mai ales dacă o raportăm la vremurile tragice, în care i-a fost dat să trăiască această bunică cu părul alb, vremuri pe care, desigur, ea nu numai că nu le-a înţeles, dar, din cea mai „neutră” dintre ţări, nici măcar nu le-a văzut.

La 2 aprilie s-au împlinit 100 de ani de la naşterea lui Émile Zola. Centenarul a fost sărbătorit în Franţa cu sobrietatea pe care, de la începutul războiului actual, au avut-o toate marile comemorări, inclusiv aceea – care ar fi trebuit să fie magnificentă – a lui Racine.

În condiţii normale, centenarul lui Zola ar fi provocat desigur în publicistica franceză, ba chiar – nu e exagerat să spunem – în viaţa publică franceză, adevărate furtuni polemice. „Dreapta” şi „stânga”, despărţite de ceea ce un eseist politic numea odată „linia de demarcaţie a conştiinţelor franceze”, n-ar fi pierdut prilejul de a-şi defini încă o dată poziţiile contrarii peste mormântul celui ce i-a dat Franţei, la finele veacului trecut, cele mai răscolitoare momente de luptă civică.

E de ajuns să ne amintim violenţele de limbaj, sălbăticia pamfletară, oarba avalanşă de epitete şi insulte, cu care s-a „sărbătorit” în 1935 cincantenarul morţii lui Victor Hugo, pentru ca să ne închipuim care ar fi fost astăzi partea lui Zola.

Dacă publicistica franceză vedea acum cinci ani în Victor Hugo, nu pe poet, ci pe tribun, cu atât mai mult refuzând să vadă în Emile Zola pe romancier, l-ar fi glorificat sau înjuriat pe luptător, pe polemist, pe misionar.

Războiul care face să tacă patimile politice şi, urmărind obiective supreme, amână pentru altă dată dezbaterile de „dreapta” sau de „stânga” (cuvinte care îşi pierd cu desăvârşire sensul şi devin simple formule mecanice), a avut, în cazul centenarului lui Zola, darul neaşteptat de a da acestei comemorări o semnificaţie strict literară.

Nu ziaristul, nu autorul lui *J'accuse*, nu protagonistul afacerii Dreyfus este sărbătorit, ci prozatorul, romancierul, părintele prea mult uitaţilor *Rougon-Macquart*.

Este un prilej de revizuiri critice şi desigur memoria lui Zola va fi astfel mai puţin gălăgios, dar mai eficace servită.

Ce cade şi ce rămâne din opera scriitorului, în ce măsură această operă se mai poate citi, care sunt părţile ei moarte, care sunt forţele ei încă vii, ce continuă a fi esteticeşte valabil din această imensă muncă inegală, plină de insuportabile naivităţi, dar susţinută de un efort creator, căruia nu i se poate tăgădui anumită grandoare, – iată întrebări ce aşteaptă răspuns.

S-ar putea ca acest centenar, sărbătorit cu măsură, cu sobrietate, fără fast apologetic, dar şi fără patimă polemică, să-i facă lui Zola mai multă dreptate, decât i-ar fi dăruit marile festivităţi furtunoase pe care războiul le-a împiedicat.

REMUŞCĂRILE DE ORTOGRAFIE ALE UNUI ROMANCIER

Domnului J. Byck

N-aş putea spune îndeajuns cu ce nelinişte am dat „bun de tipar” ultimei mele cărţi.

Până ce n-ai scris aceste trei cuvinte, cartea este încă a ta. Mai ai timp să revii, să îndrepţi, să repari. Nimic irevocabil nu s-a întâmplat. Dar când ai scris aceste ultime trei cuvinte, lucrurile îţi scapă definitiv din mână. Nu mai eşti stăpânul scrisului tău, care din acel moment devine un „obiect”.

Toate îndoielile, toate temerile, toate scrupulele sunt de acolo mai departe ineficace, târzii, de prisos.

Cartea va rămâne definitiv aşa cum se află: cu greşelile ei de tipar, cu greşelile ei de ortografie şi, desigur, cu păcatele ei mai adânci, mai grave, de stil, de expresie, de viaţă.

Cititorul nu va cunoaşte niciodată sentimentul de ireparabil care se ascunde în aceste cuvinte de despărţire: „bun de tipar”.

Nu vreau să vorbesc aici despre remuşcările literare pe care mi le dă apariţia cărţii mele. Este în definitiv o chestiune care mă priveşte exclusiv. În literatură bunele intenţii nu servesc la mare lucru, iar remuşcările nu scuză nici ele nimic.

Cred însă că pot vorbi cu mai multă libertate despre alte lucruri, ce nu cad cu totul în răspunderea mea. Bunăoară despre greşelile de ortografie. Pe cele de tipar le las deoparte. Am ajuns de mult la convingerea că sunt inevitabile şi m-am învăţat să le primesc cu resemnare, ba chiar, uneori, cu anumită curiozitate amuzată. Personal, am o aptitudine specială de a remarca erorile de tipar, cu o întârziere de patru-cinci ani.

Mă uit rar prin cărţile mele mai vechi, dar de câte ori mi se întâmplă totuşi să le deschid, găsesc neapărat o nouă recoltă de greşeli de tipar, pe care până atunci nu le-am văzut.

Sunt texte pe care, la timpul lor, le-am citit în corecturi de câte cinci ori , fără să observ totuşi atunci erori, care azi mi se par săritoare în ochi. (Cred că este în acest fapt nu numai anumită oboseală fizică a ochilor, care încep să parcurgă mecanic fraze prea bine cunoscute, dar şi un fel de silă de lucrurile pe feare le-ai scris şi pe care eşti grăbit să le arunci, să le uiţi...).

Şi pe urmă, ceea ce ne obişnuieşte cu greşelile de tipar şi ne face să le primim cu oarecare scepticism, este jurnalismul. Cine şi-a văzut ani de-a rândul, zi de zi, scrisul mutilat în ziare şi reviste, pierde suferinţa din primele timpuri ale debutului, când o greşeală de tipar i se părea o catastrofă.

Mărturisesc că mai puţin resemnat, mai puţin nepăsător sunt cu greşelile de ortografie. Multă vreme în această materie autoritatea supremă a fost pentru mine d. Arghir, profesorul meu de gramatică din cursul inferior de liceu, de la care am învăţat câteva reguli sacre. D. Arghir le aplica fără milă, cu intoleranţă, cu rigiditate, impasibil la frumuseţea textelor, dar intransigent în privinţa punctuaţiei.

„*J'ai toujours honoré ceux qui défendent la grammaire, et la logique*, spune undeva Marcel Proust. *On se rend compte cinquante ans après qu'ils ont conjuré de grands périls*”.

Intransigenţa gramaticală, chiar când merge până la manie, până la idee fixă, mi s-a părut totdeauna mai mult înduioşătoare decât stupidă. Sunt departe de a fi un „purist”, dar tocmai de aceea,îmi dau seama că libertatea prea mare a literaţilor, trebuie să-şi găsească o compensaţie, dacă mu un corectiv, în asprimea belferilor.

Cu regulile pe care le învăţasem de la d. Arghir, m-am crezut ani de-a-rândul în deplină securitate. Ortografia română era pentru profesorul meu o disciplină exactă. Acest sentiment desiguranţă l-am pierdut însă în ziua în care am aflat că una din cele mai solide reguli ale sale era greşită .

Imperfectul verbelor de conjugarea patra – ne spunea d. Arghir – se scrie cu *i*, nu cu *e: iubiam, fugiam, simţiam, citiam...*

Aşa eram desigur de acest adevăr, încât nu numai că ani de zile am scris imperfectul verbelor de a patra cu *i*, dar eram gata să port cele mai îndârjite lupte polemice pentru apărarea lui.

Când am pierdut acest *i*, întreg sistemul ortografic al d-lui Arghir s-a năruit. Mă simt de atunci pierdut, fără busolă în pădurea ortografiei române.

Nu există din nefericire o instanţă supremă, care să emită în această materie judecăţi sigure, valabile pentru toată lumea. Fiecare scrie cum îi vine. Arbitrarul cel mai dezordonat domneşte în scrisul nostru.

Reformele ortografice decretate de Academie se ştie cu ce violenţă au fost contestate de specialişti. De altfel academicienii înşişi nesocotesc decretele instituţiei lor. Lăsând deoparte micile manii pitoreşti ale unuia sau altuia, de care ne-ar fi greu să râdem tocmai aici, în paginile „Vieţii româneşti”, care a făcut din înlocuirea lui „â” cu „î” mai mult decât un nărav, o tradiţie, lăsând deoparte aceste ciudăţenii individuale, care au cel puţin meritul de a exprima o intenţie, o atitudine sau măcar o încăpăţânare, dezordinea noastră ortografică vine mai ales din neglijenţă şi din lene.

Ar trebui să ne decidem a nu avea în chestiuni de ortografie idei personale.

Ar trebui să primim cu supunere regulile comune, aşa cum primim ordonanţele municipale de circulaţie. Justa ortografie mi se pare că este şi ea o îndatorire cetăţenească.

Dar există oare o „justă ortografe”?

Niciodată decât acum, în timp ce făceam corecturile cărţii mele, răspunsul nu mi s-a părut mai greu. Fără să am ambiţia de a găsi soluţii teoretic fundate, aş fi vrut ca cel puţin de la caz la caz, să mă pot fixa la scrierea justă a cuvintelor. La fiecare rând, mi se părea că întâlnesc dificultăţi şi îndoieli. Cele care pot fi tranşate printr-o soluţie de principiu, sunt cele mai simple. Bunăoară, odată pentru totdeauna am hotărât că ortografia noastră fiind fonetică, vom scrie cu z şi nu cu *s* cuvintele care cuprind acest sonet: zbor, zbatere, zgomot, dezbrăcat, dezordine, gleznă...

E adevărat că uneori vechea deprindere a lui *s* ne trage înapoi şi învinge prin inerţie. Nu ştiu ce spirit concesiv, nu ştiu ce lipsă naturală de fanatism ortografie m-a făcut să las în textul tipărit când *glesnă,* când *gleznă.* Adevărul e că răspânditul *s* triumfă peste tot, în presă şi în literatură[1]. Dacă aş dori ca romanul meu să aibe o nouă ediţie, ar fi, între altele, şi pentru dorinţa de a pune de acord câteva scrieri diferite ale aceluiaşi cuvânt.

Mă resemnez cu greu să dublez consoanele în anumite cuvinte: înecat, înnorat... Nici nu cred că fonetic această dublă consoană indică o pronunţare exactă şi de altă parte am impresia că este o preţiozitate ortografică. Dar de vreme ce m-am hotărât să nu am opinii personale, ci să mă supun în totul legii, m-am supus.

Când te apleci cu oarecare atenţie asupra unui text şi vrei să-l verifici vorbă cu vorbă, ezitările sunt nenumărate.

Cum trebuie scris: coloare *sau* culoare! nour *sau* nor[2]? greşală *sau* greşeală? decemvrie *sau* decembrie? străin *sau* strein? suferă *sau* sufere?

Ce este mai plictisitor este că uneori nici una din cele două forme propuse nu este categoric greşită, lucru care nu ne obligă totuşi mai puţin să optăm pentru una singură, căci nu e posibil să rămânem mereu în îndoială, în indiferenţă.

---

[1] Până şi d. Mihail Sadoveanu – oare rămâne pentru noi, în aceste chestiuni, autoritatea ultimă – lasă să apară în ediţia definitivă a *Operelor* sale – ediţie ce urmăreşte în primul rînd „unitatea ortografică.” – *desnădăjduit, deslănţuit, ovăs* etc.

[2] Sadoveanu scrie „nour”, fără să ştim dacă este în limbajul său un provincialism sau o recomandare generală de pronunţie.

După cum se vede, în exemplele de mai sus, nu e vorba numai de ortografie, ci de însăşi rostirea cuvîntului.

Mai puţin grave, dar la fel de dese sunt diferenţele strict ortografice: *nicio* şi *nici o, niciun* şi *nici un, deadreptul* şi *d-a-dreptul, dealungul* şi *de-a-lungul.*

În cei mai buni scriitori ai noştri (şi în primul rând în Sadoveanu) găsim ambele forme, iar mult mai des pe cele greşite. De altfel e atât de greu să ştii unde anume este greşeala. Dacă ar fi după mine, eu aş scrie *deadreptul, dealungul* într-un singur cuvînt, dar oamenii de specialitate pe care i-am consultat, m-au asigurat că forma cealaltă este mai corectă, fără ca totuşi în privinţa aceasta să existe un criteriu sigur, un argument hotărâtor.

Poate că asemenea incertitudini nu pot fi rezolvate decât prin consens general. În orice caz, nu e de admis ca să scriem fiecare după bunul nostru plac.

Nu totdeauna mi-a fost uşor să mă supun avizului competent, pe care îl primeam. De exemplu mi se părea greu, supărător, ba chiar strident să scriu cuvântul *skior.* Eu pronunţam *skieur* şi nu văd cu ce altă ortografie putem indica sunetul franţuzesc *eu.* Am lăsat deci cu toată îndârjirea *skieur* la prima corectură, l-am păstrat la a doua corectură, dar în cele din urmă, când a fost să dau bunul de tipar şi când am văzut că niei unul din lingviştii pe care îi consultam (poate cu o disproporţională insistenţă) nu voia să mă aprobe când şi d. AI. Rosetti şi d. Al. Graur şi d. J. Byck excludeau în mod absolut întrebuinţarea lui *„eu",* am abandonat poziţia şi am corectat peste tot, scriind *skior* în loc de *skieur* şi *şofer* în loc de *şofeur.*

Păcatul acestei ortografii forţat localizată este că atrage după sine şi schimbări de pronunţare, nu totdeauna firească. (Băgaţi de seamă că în ultimii ani nu se mai spune *peisagiu, personagiu, miragiu,* ci *peisaj, personaj, miraj,* ceea ce este desigur mai just, dar arată în acelaşi timp forţa de sugestie a unei ortografii schimbate). Dacă „skior" mi se pare la urma urmelor posibil (deşi are păcatul că nu se poate utiliza la feminin, fiindcă nimeni nu va zice „skioară"), în schimb *şofer, dizer* este hotărât oribil.

Ortografia neologismelor ar trebui în principiu să fie simplă: scriem un cuvânt în forma lui de origine atunci când el încă nu e intrat în uzul comun şi îl scriem dimpotrivă româneşte, atunci când întrebuinţarea lui e curentă. Nimeni nu va scrie *vischi* în loc de *whisky* sau *odicolon* în loc de *eau-de cologne,* dar de asemeni nimeni nu se va simţi obligat să scrie *chomeur* sau *marron.*

Oricât pare de simplă şi de limpede această regulă, plină de bun simţ, aplicarea ei nu e mai puţin incomodă uneori.

Unul din cuvintele cele mai întrebuinţate în ultima mea carte şi care mi-a dat mai multe remuşcări a fost *ruksac.*

Erau două soluţii ortografice la fel de legitime. Să-l scriu româneşte pur şi simplu *ruczac* (căci e un termen nu numai de neînlocuit, dar de multă vreme intrat în limbajul nostru) sau să-l scriu în forma lui originară: *rucksack.* N-am avut destul curaj nici pentru o soluţie, nici pentru cealaltă. *Ruczac* mi se părea o ortografie prea îndrăzneaţă, prea simplificatoare; în schimb *rucksack,* cu dublul *ck* era prea complicat, iar la genitiv de-a dreptul imposibil.

Şi atunci – mi-e ruşine să mărturisesc – am ales o formă bastardă, tranzacţională, cu totul arbitrară, cu totul greşită, scriind *ruksac* – scriere pe care de atunci o visez şi noaptea, în visele mele de ortografie.

BĂLCESCU ÎNTR-O NOUĂ EDIŢIE

Ceea ce înfăptuieşte de câţiva ani Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II" retipărind în ediţii critice operele marilor noştri sciitori din trecut, este mai mult decât o faptă de editură, este un adevărat act de restauraţie culturală.

Istoria culturii româneşti este plină de nume venerate şi de opere necunoscute. Asachi, Heliade-Rădulescu, Alecu Russo, Bălcescu – spre a nu vorbi decât de generaţiile lor – dorm neştiuţi sub o glorie mai mult şcolară, care se mulţumeşte cu câteva texte, cu câteva date, lăsând tot restul în uitare.

Ediţiile mai vechi ale operelor lor nu numai că sunt incomplete, dar şi aşa cum sunt, au ieşit de mult din ciorculaţia publică. Decenii de uitare se aştern peste lespedea lor zadarnic glorioasă.

Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II" şi-a luat asupră-şi sarcina de a dezgropa aceste tezaure, de a le aduce la lumină, de a le reda vieţii, de a le reintegra în averea noastră spirituală. Acolo unde manualele de şcoală şi cursurile universitare nu ne mai dau decât umbre, Fundaţia readuce pulsul vieţii. Ea restabileşte legăturile vii dintre trecut şi prezent – şi cu cât acest trecut este mai îndepărtat, cu atât opera de restauraţie a valorilor uitate este mai rodnică. E ca şi cum Fundaţia ar întreprinde întinse şi adânci săpături de teren în cultura românească, pentru a scoate de sub straturile recente mărturiile durabile ale trecutului. Căci nu altfel decât ca pe o mare descoperire, putem primi darul regal pe care ni-l face această instituţie când ni-l dăruieşte pe Bălcescu.

La ediţiile mărețe de până acum (Eminescu, Creangă, Caragiale, Macedonski, Hasdeu, Heliade Rădulescu) se adaugă astfel un mare monument, de care nu este exagerat să spunem că e un monument naţional.

Ceea ce a făcut în această direcţie, în câţiva ani, profesorul Alexandru Rosetti la Fundaţie, pe care o conduce, este o operă care înscrie în cultura noastră un moment creator, egal cu cele mai fecunde momente ale acestei culturi. E bine să o spunem, chiar dacă trecem astfel peste modestia firească a unui asemenea om şi, peste discreţia sa, cu drept cuvânt orgolioasă.

Ediţia integrală a *Operelor* lui Bălcescu este o lucrare despre care – se înţelege – nu avem ambiţia de a face aici o dare de seamă completă. Ne mulţumim să o semnalăm cetitorilor şi să le atragem atenţia asupra deosebitei sale importanţe.

În prefaţa lucrării şi mai ales în instructiva ei introducere, d. G. Zane, care a alcătuit această ediţie, ne dă informaţii ce ne ajută să măsurăm din pragul lecturii, valoarea ei documentară şi, mai mult chiar, însemnătatea ei istorică.

Dacă n-ar fi decât faptul că încă la 1863 guvernul român a hotărât să se tipărească o ediţie completă a operelor lui Bălcescu şi că a trebuit să treacă de atunci aproape opt decenii pentru ca gândul pios să se înfăptuiască – şi tot ar fi de ajuns ca să primim cu solemnitate şi cu recunoştinţă aceast faptă. D. Zane arată însă în chip strălucit că retipărirea lui Bălcescu nu este numai un act de pietate. „Multe din aceste scrieri, spune d-sa, păstrează şi astăzi o neîntrecută atracţie. Căci dincolo de materialul lor brut, de faptele pe care le evocă, stă spiritul lor ... Bălcescu apare ca un mare precursor, ale cărui vederi şi profeţii au fost pe de-a-ntregul confirmate de evoluţia ulterioară a evenimentelor”.

Ediţia pregătită de d. Zane este în sine însăşi, ca lucrare, o operă savantă. Ar fi drept înainte chiar de a vorbi despre conţinutul acestei ediţii să arătăm cu ce muncă devotată, cu ce erudiţie, cu ce aspră disciplină a trebuit să lucreze editorul, pentru ca să aleagă textele, să le stabillească forma definitivă, să alunge erorile ediţiilor anterioare, să identifice stilul lui Bălcescu în anumite lucrări nesemnate şi astfel să reconstruiască, să restaureze adevărata şi completa clădire a întregii lui opere. Cât este de covârşitoare o asemenea muncă, lectorul nu va înâelege decât cetind capitolul de *Note şi materiale* de la sfârşitul părţii a doua, capitol care ne introduce în acelaşi timp în laboratorul d-lui Zane şi în intimitatea operei lui Bălcescu. Pentru a da un singur exemplu, trebuie cetită cu specială luare aminte nota asupra articolului *Despre împroprietărirea ţăranilor* (Partea II-a, p. 234-241) articol care, cu încă alte trei, pentru prima oară este atribuit lui Bălcescu, îmbogăţind asfel cu un text capital opera marelui om. Dar pentru a ajunge la această atribuire, pentru a stabili paternitatea lui Bălcescu, în lipsa unei semnături sau mărturii certe, d. Zane a trebuit să cerceteze, să verifice şi să confirme o lungă serie de indicii şi prezumţii.

Este la baza unei astfel de lucrări o abnegaţie de cărturar, o modestie de savant, un sacrificiu de sine, pentru care niciodată nu vom arăta destulă recunoştinţă.

Convingerea noastră este că retipărirea lui Bălcescu e menită să aibă în conştiinţa românească rezonanţe mari. Abia acum, recitindu-l, ne dăm seama că Bălcescu este un scriitor al mulţimii. Nimeni nu a fost mai inspirat, mai cald, mai profetic în apărarea „gloatei”. Ne întrebăm cum a fost posibil ca Bălcescu să fi fost anexat, fie chiar numai cu numele, diverselor mişcări şi tendinţe reacţionare din cultura noastră, când întreg înflăcărabilul său naţionalism se sprijină pe ideile de libertate şi de dreptate socială, în aşa măsură, încât nici nu poate fi înţeles fără aceste idei.

Bălcescu a fost un „paşoptist”, dar nimeni mai mult decât el nu poate da acestui cuvânt compromis, sensul său cu adevărat revoluţionar. „Paşoptismul” a fost multă vreme confundat cu anumite manifestări naive ale sale, cu anumită limbuţie festivă, cu anumită beţie de cuvinte, cu anumit entuziasm copilăros, retoric şi uneori ridicol. Bălcescu ne obligă să trecem peste aceste aspecte secundare, nu numai pentru că, întrucât îl priveşte pe el, este un mare scriitor, chiar în cele mai arzătoare pagini de luptă politică, dar mai ales pentru că viziunea sa profetică are în acelaşi timp o surprinzătoare siguranţă realistă.

D. Zane are curajul binevenit de a vorbi îm prefaţa d-sale despre „caracterul realist" al intuiţiei „marei generaţii de la 48".

S-ar putea ca readucerea lui Bălcescu în atenţia cetitorilor, să aibă drept urmare revizuirea multor judecăţi vechi.

BUCUREŞTII ÎNAINTE ŞI DUPĂ RESTAURAŢIE

Începe să fie greu, chiar pentru noi care am cunoscut-o şi suntem încă atât de aproape de ea, să reconstituim imaginea Bucureştilor de acum zece ani.

A fi fost de faţă la marile transformări petrecute, a fi văzut cu ochii noştri şi molozul vechiului Bucureşti şi betonul armat al celui nou, a fi avut înaintea noastră, aproape simultan, dublul tablou al oraşului care dispărea şi al celui care se ridica – toate acestea nu ne ajută totuşi să ne dăm prea bine seama cum şi când s-a petrecut uimitoarea substituire de imagini.

E ceva magic în această întâmplare. Lucruri care ne erau cândva familiare, lucruri care intrau în obişnuinţa noastră, ca într-un fel de eternitate de la sine înţeleasă, s-au topit fără urmă într-un trecut, care dintr-odată pare a fi devenit nespus de depărtat.

Cât de provincială, cât de demodată şi „din alte timpuri” devine acum, în amintire, vechea piaţă a Teatrului! Trebuie s-o cauţi în fotografii şi cărţi poştale dinainte de 1930, pentru ca s-o revezi şi să te mire aerul ei de, cel mult, reşedinţă judeţeană.

La început, Palatul Telefoanelor, înlocuind patriarhala Terasă Oteteleşanu, avea parcă ceva brusc, aproape insolent şi în orice caz nebucureştean. Dar un nou peisaj citadin de mare metropolă s-a organizat imediat în jurul surprinzătorului zgârie nori, întâi prin acomodări timide (imobilul Frascati), apoi prin transformări radicale, curajoase (imobilul Adriatica, imobilul Generala), care lărgeau străzile Câmpineanu şi Regală, până a face din ele două străzi cu desăvârşire noi. Acum, întreagă Calea Victoriei, de la Poştă până la Strada General Manu, este prinsă în această mişcare constructivă, care deschide, lărgeşte şi înalţă.

Uneori, schimbările – chiar dacă le-ai urmărit zilnic – ţi se revelează dintr-odată, cu o tresărire instantanee de surpriză, ca şi cum cineva ar trage brusc o pânză, care ascundea până atunci noua faţă a oraşului.

Nici astăzi n-ai putea spune când a răsărit admirabila şi atât de recenta Piaţă a Palatului Regal. Îţi aduci aminte (sau cel puţin încerci să-ţi aduci aminte, căci imaginile s-au şi dislocat şi se suprapun ca într-un „fotomontaj”), îţi aduci aminte cum au căzut imobilele din jur, unul câte unul, cum s-a deschis faţada cea nouă a hotelului Athenée Palace, cum s-a înălţat într-o bună dimineaţă magnifica operă a lui Mestrovici, statuia Regelui Carol I, cum a pierit într-o noapte grădina Ateneului, dar toate acestea nu sunt decât momente izolate, pe care le revezi într-un efort oarecum analitic de memorie, momente izolate ce s-au grupat într-o zi dintr-odată, în jurul Palatului Regal, unificate subit într-o imagine triumfătoare.

Există un farmec documentar al literaturii, atunci când ea ne vorbeşte despre străzi, monumente şi case dispărute (Parisul lui Balzac este altul decât Parisul pe care îl cunoaştem. Harta pariziană a „Comediei umane”, pusă alături de harta albastră a metroului de astăzi, evocă o lume intrată în neant).

Nu e nevoie să mergem până la Filimon, pentru ca să găsim în literatura românească un Bucureşti care nu mai există. Nu e nevoie nici măcar să mergem până la Caragiale. Altădată ne gândeam cu duioşie la itincrariul lui Jupân Dumitrache:

„Apucăm pe la sfântul Ionică ca să ieşim pe Podul-de-pământ, ieşim în dosul Agiei, ajungem la sfântul Ilie în Gorgani, mergem pe la Mihai-Vodă, ca să apucăm spre Stabilament”.

Cât de departe ni se păreau aceste lucruri şi ce poezie de cartier avea în imaginea noastră „strada lui Marcu Aureliu ori Catilina”, pe unde trebuia să treacă, venind „dinspre răscruci”, „unde vrei s-apuci spre cazarmă”, visătorul Rică, aşteptat de fiorosul Jupân Dumitrache

Nu, nu mai e nevoie să mergem atât de mult înapoi, pentru ca să găsim în literatura noastră un Bucureşti dispărut. E deajuns să deschidem un roman dinainte de 1930. Un aer neaşteptat de desuetudine, cu tot ce este fără de voie melancolic în lucrurile pierite pentru totdeauna se desprinde din atâtea romane relativ recente.

Există numeroşi romancieri care fără a avea totdeauna in- intenţia directă de a face ceea ce s-ar numi un roman al Bucureştilor (gen cam grosolan, care nici el nu lipseşte însă din literatura noastră) implică în cărţile lor prezenţa vie a oraşului.

Ar fi un exerciţiu plin de pitoresc să încercăm a construi o hartă a Bucureştilor, aşa cum reiese ea din romanele noastre.

Fără să pună în joc nici o exigenţă critică, monografistul ar putea folosi în această operaţie de cartografie un număr considerabil de autori, pe care invocându-i cu titlul de martori, nu neapărat de artişti, îşi poate permite să-i citeze la întâmplare. Nici Sadoveanu (din *Oameni din lună*), nici Rebreanu, nici Arghezi n-ar lipsi din această „echipă”, dar nici Ardeleanu, nici Octav Dessila, nici G. M. Vlădescu. Aproape că nu este romancier actual, din generaţiile mai vechi sau mai noi, în a cărui operă să nu găsim elemente pentru această hartă a Bucureştilor: V. Demetrius, Corneliu Moldovanu, Dem. Theodorescu, N. Davidescu, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, N. D. Cocea, Gib. Mihăescu, Eftimiu, Lovinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Peltz. G. M. Zamfirescu.

Dar Bucureştii, pe care îl găsim în cărţile lor, începe să fie un Bucureşti de altă dată. E un oraş care dispare, care a dispărut.

Când Balzac ne vorbeşte în *Les illusions perdues* despre o pereche de ghete galbene, cumpărate de la pantofarul Gay („*le bottier fameux*”), sau când în *La cousine Bette* îl face pe unul din eroii săi să dineze la restaurantul Maison Dorée, cititorul de astăzi nu poate şti ce însemnau aceste nume în Parisul primelor decenii ale veacului trecut.

Tot astfel când într-un roman bucureştean de la 1930, cititorul de mai târziu va afla numele restaurantului Elysée, va crede poate că este un nume născocit, o indicaţie fictivă şi, în orice caz, nu va şti că în punctul în care strada Câmpineanu se întâlneşte cu Calea Victoriei, a fost odată la colţ, pe stânga, unul din locurile de întâlnire cele mai pitoreşti şi mai agitate din Bucureştii altui timp.

Totul s-a schimbat în aceşti zece ani: marile artere de circulaţie, centrele de mişcare, structura cartierelor, culoarea generală a oraşului.

Ce rămâne din „Piaţa de flori” aşa cum e zugrăvită în romanul lui Mateiu Caragiale (*Craii de Curtea-Veche*), dacă o comparăm cu actuala „Piaţă de flori”, în plină transformare şi destinată să devină o verigă între bulevardele mari din dreapta şi stânga Dâmboviţei? Ce rămâne din însăşi aceasta Dâmboviţă, pe care o găsim, vorbită de rău, în atâtea romane şi care nu numai că a dispărut sub un planşeu de beton, cu aspect de alee de parc, dar începe să se şteargă din însăşi amintirea noastră!

După numai zece ani, vechea imagine a Capitalei trebuie s-o căutăm în cărţi, devenite, fără să vrea, documente.

La drept vorbind, multă vreme Bucureştii n-au avut nume bun în literatura noastră. Pentru cauze felurite şi care ar merita să fie studiate mai de aproape, cei mai mulţi dintre romancieri l-au privit cu asprime, – asprime despre care nici măcar nu se poate spune că era veritabil satirică. (Pare paradoxal, dar trebuie să recunoaştem că unul din puţinii scriitori, care ne-au dat despre Bucureşti o imagine de anumit farmec, este I. L. Caragiale). A considera Bucureştii un oraş interesant, un mediu de viaţă complex, o cetate capabilă să cuprindă existenţe excepţionale şi drame evoluate este o atitudine recentă în romanul românesc. Abia de la Camil Petrescu şi Hortensia Papadat-Bengescu începe să existe în literatură acest aspect al Bucureştilor (aspect pe care generaţia mai târziu venită de scriitori l-a primit şi păstrat).

În genere, literatura noastră n-a avut stimă pentru Bucureşti şi nu l-a iubit. Ceea ce se cheamă „eroii superiori" sunt în romanul românesc tipuri de provinciali integri, care vin cu sufletul curat în capitală unde sunt doborâţi de mediul corupt. Nespus de tipic este titlul unui roman recent ca dată, dar aparţinând de fapt unei cu totul alte epoci literare: *Bucureşti... oraşul prăbuşirilor*. E o întreagă atitudine moralistă, reprobatoare, satirică în acest titlu, atitudine comună aproape tuturor romancierilor, care găseau pe vremuri în viaţa bucureşteană nu numai o „temă" de tratat, dar mai ales o „teză" de susţinut.

Acest dispreţ literar pentru capitală a fost în bună parte, consecinţa unei vechi atitudini ideologice din cultura noastră. Fără să vrea poate, sămănătorismul a făcut din Bucureşti prima victimă a conflictului „sat-oraş". În conflictul violent dintre satul idilic şi oraşul corupător, literatura de spirit sămănătorist nu putea găsi un subiect mai bogat decât

Bucureştii, un subiect mai susceptibil de contraste tari, de atitudini satirice, de izbucniri moralizatoare.

Nicăieri mai mult decât în roman această aversiune de principiu faţă de capitală n-a fost mai răspândită. E posibil ca, în mai mică măsură însă, să fi contribuit la menţinerea ei şi anumite , raţiuni de ordin literar. Tema „oraşului mare” există nu numai în literatura noastră, ci aproape în toate literaturile. (E adevărat că nicăieri n-a dat o operă mare. Vezi în privinţa aceasta pătrunzătoare observaţii în Albert Thibaudet.) Romancierul este ispitit cu oarecare naivitate de asemenea subiecte înşelător balzaciene. I se pare că găseşte în ele un material bogat în acţiuni, personaje, conflicte, cu atât mai seducătoare cu cât sunt mai fals dramatice, mai aparent violente.

Poate că şi această prejudecată a ajutat şi ea să se fixeze în romanul românesc aspectul „babilonic” al Bucureştilor, imaginea lui aventuroasă de „purgatoriu”, de „oraş al prăbuşirilor”.

Dacă pentru anumiţi romancieri atitudinea reprobatoare faţă de capitală exprimă cunoscuta dramă a inadaptării la mediu şi este o reacţiune de sensibilitate sămănătoristă (Cezar Petrescu, Corneliu Moldovanu), dacă la alţii această atitudine corespunde unui temperament pamfletar, denunţător (Dem. Theodorescu, N. D. Cocea), dacă pentru alţii ea coincide cu o preferinţă pentru temele tari, pentru situaţiile melodramatice, pentru fabulaţia abundentă (Victor Eftimiu, Octav Dessila), mai rămâne în fine o ultimă explicaţie a lipsei de simpatie rezervată Bucureştilor în literatura noastră – este neîncrederea provincială şi cu deosebire moldovenească, faţă de

„centru”. Intră în această privire piezişe, ironia, superioară şi în acelaşi timp dezamăgită, aruncată asupra capitalei, intră oarecare egoism local (specific spiritului provincial de pretutindeni, căci nu degeaba există o comedie a provinciei în literatura universală), dar, deasemeni, o încercare melancolică, poate chiar sfâşietoare, de a apăra anumite trăsături distincte ale sufletului local, împotriva Capitalei care centralizează şi unifică.

Anumite pagini din Mihail Sadoveanu, severe în ironia lor surâzătoare, anumite pagini de Ionel Teodoreanu, mai tari, mai iritate, mai răzbunătoare (ce urâţi sunt Bucureştii în *La Medeleni*), ne ajută să înţelegem şi acest fel de a privi lucrurile.

Mai este cineva, care a fost foarte aspru cu Bucureştii, deşi nu s-ar putea spune că nu l-a iubit. Este Mateiu Caragiale. El nu intră în nici una din categoriile de mai sus, pentru că pasiunea îndârjită cu care a evocat oraşul nu decurgea nici din ideologie politică, nici din formaţie literară, nici din atitudine moralistă, ci răspundea (şi este singurul despre care se poate spune acest lucru) unei viziuni poetice. Bucureştii orientali, descompuşi, trândavi şi somptuoşi, pe care îi evocă uneori cu un ciudat amestec de silă şi patimă în *Craii de Curtea-Veche*, nici nu sunt de altfel în ciuda atâtor indicaţii exacte, decât un oraş ireal, fantomatic.

Când Bucureştii au avut norocul să găsească un scriitor, care credea în vraja oraşului şi se simţea legat de el, cum zice Montaigne despre Paris, *„jusqu'à ses verrues et à ses taches”*, imaginea obţinută a fost totuşi mai mult fantastică, decât veridică, mai mult stranie, decât justă. Iar când literatura realistă, care istoriseşte, care consemnează, care transmite, a „atacat” oraşul ca pe o mare temă de roman, a făcut acest lucru fără adeziune, fără simpatie şi fără poezie, ceea ce n-o împiedică totuşi să ne ofere astăzi imagini pe care repeziciunea schimbării la faţă a Bucureştilor le-a transformat în documente.

De zece ani, Bucureştii sunt intraţi într-o nouă zodie. Oraşul acesta, atât de defăimat altădată, dobândeşte conştiinţa propriei lui frumuseţi. Se putea vorbi pe vremuri de o eventuală mutare a Capitalei (şi s-a dus cândva o lungă şi pasionată dezbatere publică asupra acestui proiect, ce nu părea nimănui absurd) r dar astăzi, un asemenea lucru nu se mai poate închipui.

Capitala Restauraţiei este nu numai un oraş nou, dar mai ales un oraş cu conştiinţă de mare cetate.

În definitiv, lucrări edilitare – uneori importante – s-au făcut şi înainte de 8 iunie 1930, dar ele aveau ceva izolat, răzleţit, ca şi cum ar fi pornit din iniţiative diverse, lipsite de coordonare. Ceea ce i-a dat Capitalei Restauraţia a fost o viziune unitară, o lărgire de spaţiu, un spirit de monumentalitate.

Fiecare lucrare în parte era o admirabilă cutezanţă, cu atât mai mult cu cât înainte de a înfăptui noile aşezări, trebuiau puse la pământ vechi forme, care aveau de partea lor teribila forţă de a fi. Nimic nu este mai inert decât un oraş urât, nimic nu e mai rezistent decât o stradă strâmbă. Lucrurile care sunt se apără totdeauna împotriva celor care vor fi. Ele au de partea lor lenea, rutina, obişnuinţa, frica şi mai ales, mai puternică decât orice, lipsa de imaginaţie. Pentru ca un nou Bucureşti să se poată înfăptui, era nevoie de cineva care să-l poată imagina.

Astăzi lucrurile încep să se limpezească. Marile linii ale oraşului nou sunt trasate, devin vizibile, se arată organice. Dar e cineva care le-a văzut înaintea tuturor, cineva care le-a voit şi le-a tras cu privirea lui clară prin vechiul oraş.

Tot ce se face, tot ce cade şi se ridică purcede din această primă viziune creatoare.

VIAŢA LITERARĂ SUB RESTAURAŢIE

O literatură nu-şi schimbă desigur puterile sale de creaţie de la un deceniu la altul, dar îşi poate schimba cadrele de manifestare şi posibilităţile practice de existenţă. E ceea ce s-a întâmplat în acest prim deceniu al Restauraţiei, care trebuie privit în cultura românească drept o epocă de organizare.

Anii 1930-1940 au fost ani literari rodnici. Dacă am face o socoteală a tuturor operelor însemnate, apărute în acest timp, dacă am recapitula toate marile lucrări întreprinse, toate marile tipărituri înfăptuite, am avea înaintea noastră tabloul unei producţiuni literare bogate. Nu credem însă că un asemenea bilanţ, oricât de prosper, este caracteristic pentru înţelegerea lucrurilor. Faptul că marii noştri scriitori au continuat într-un ritm viu activitatea lor creatoare, faptul că Sadoveanu, Rebreanu sau Arghezi, Camil Petrescu, Emanoil Bucuţa sau Perpessicius, Gib Mihăescu, Teodoreanu sau

Hortensia Papadat-Bengescu au dat în acest timp unele din operele lor cele mai puternice, faptul că în acelaşi timp noi generaţii de talente tinere veneau spre poezie, roman şi nuvelă, sunt desigur constatări ce aparţin tot de cronica Restauraţiei, fără însă a fi specifice acestui capitol de istorie.

Nu numărând cărţile apărute în acest deceniu vom stabili influenţa activă a Restauraţiei în cultura românească. Un asemenea punct de vedere statistic este cu desăvârşire neesenţial, căci noi vrem să cunoaştem nu faptele care întâmplător au coincis cu Restauraţia, ci acelea pe care Restauraţia le-a realizat direct şi care altminteri n-ar fi avut loc.

Ceea ce datorează în primul rând cartea românească Suveranului, este că din primul ceas al noii domnii, el a afirmat, în fraze cu adevărat istorice, funcţiunea superioară a cărţii în viaţa naţiunii.

Cartea a fost multă vreme considerată un obiect de lux sau de distracţie, iar scriitorul un element de care statul nu a ţinut niciodată seama.

Noua domnie a adus în această privinţă schimbări radicale. Ea a inaugurat o politică a cărţii, pe care timp de zece ani a exercitat-o în domeniile cele mai variate, cu o putere de convingere, cu o bogăţie de metode şi cu o lipsă de prejudecăţi care de multe ori nu s-a sfiit să zdruncine cele mai oficiale inerţii.

Când în mai 1933, Suveranul a strâns în jurul său pe scriitorii ţării, pentru ca împreună cu toţi factorii producători de carte (editori, librari, tipografi) să ia în cercetare feluritele probleme ale misiunii lor, nu am asistat numai la o măreaţă sărbătoare, ci, de fapt, la începerea unui nou destin al scrisului românesc.

Ziua cărţii, intrată de atunci în tradiţia noastră, a avut şi continuă să aibă un dublu aspect. Un aspect festiv, care răspunde misiunii sale de propagandă, de răspândire a cuvântului, de cucerire a marelui public. În al doilea rând, un aspect tehnic mult mai important poate, căci el exprimă procesul de verificare şi control la care, cu acest prilej, toţi factorii producători de carte sunt obligaţi să se supună ca într-un fel de recapitulare critică anuală.

Ar fi inexact, şi mai ales ar fi puţin, să spunem că suveranul e un „protector" al cărţii şi al scriitorilor. Acţiunea pe care a exercitat-o nu a fost de simplă proteguire, ci de îndrumare activă, de iniţiativă directă. Discursurile sale privitoare la problemele de cultură, n-au adus numai indicaţii de activitate generală, ci de multe ori au constituit momente de limpezire în dezbaterile de idei, oricât de polemice, din ultimii ani.

Scriitorii nu vor putea să uite niciodată discursul rostit în mai 1934, la Ziua cărţii din acel an, când regele ţării a proclamat principiul libertăţii de expresie şi de creaţie în artă, cerând să nu se stânjenească întru nimic „libera gândire a fiecăruia şi liberul talent al fiecăruia". De asemenea istoria noastră literară va păstra printre momentele ei hotărâtoare, discursul regal pronunţat la recepţia academică a poetului Lucian Blaga, în iunie 1937, când Regele Ţării a adus un cuvânt suprem de recunoaştere nu numai a operei lui Blaga, dar a contribuţiei tuturor generaţiilor tinere, contribuţie adesea pe nedrept tăgăduită, ba chiar defăimată.

„Am mai ţinut – a spus atunci suveranul – să asist la această recepţie, pentru că ea are o mare însemnătate. Academia primeşte în sânul ei pe primul reprezentant al unei noi şcoli literare româneşti de după război. Recepţia lui Lucian Blaga la Academia Română este consacrarea oficială şi definitivă a literaturii actuale româneşti. „...Şi salutându-te pe tine, Lucian Blaga, salut literaţii de astăzi ai ţării mele, care, chiar dacă îşi permit uneori licenţe în arta lor, sunt o generaţie de scriitori, plini de avânt şi talent”. Sunt cuvintele cele mai curajoase ce au răsunat vreodată sub cupolă academică şi sunt cuvintele cele mai calde, pe care scriitorii unei ţări le-au primit vreodată din partea unui rege.

Munca literară n-a fost niciodată considerată la noi drept o muncă adevărată. Scriitorul era tratat de oficialitate ca un „sinecurist”, ca un „boem”, ca un „visător”, în orice caz nu ca un meseriaş. Literatura nu era pentru legiuitorul nostru o breaslă, chiar atunci când a existat oarecare bunăvoinţă, ea s-a manifestat sub formă de filantropie, ceea ce îi dădea scriitorului o situaţie socială nesigură şi jignitoare. Sub Restauraţie, s-au făcut în această privinţă schimbări de mentalitate şi de procedee care tind să dea breslei sciitoriceşti conştiinţa drepturilor ei profesionale.

Literatura nu este încă la noi, din nefericire, o meserie generoasă; cine o alege se pregăteşte pentru mari sacrificii materiale. Numărul cumpărătorilor de carte este atât de redus, încât un scriitor, oricât de mari succese ar avea, foarte cu greu poate trăi din scrisul său.

Politica culturală a Restauraţiei şi-a propus de la început să lărgească cercul cetitorilor şi pentru aceasta a dat adevărate bătălii de difuzare a cărţii. Chiar dacă în această privinţă progresele nu sunt pe măsura efortului depus, chiar dacă tirajul mediu al operelor noastre literare este încă redus, trebuie să recunoaştem că problema a fost pusă cu atâta limpezime şi urmărită cu atâta stăruinţă, încât suntem în drept a aştepta cele mai bune roade în viitor. Când tirajul mediu al unei lucrări literare în loc să fie de 3000 exemplare, va fi de 15000, greutăţile materiale atât de dureroase ale muncii intelectuale îşi vor găsi cea mai bună soluţie. Dar în aşteptarea acestei soluţii ideale (care totuşi nu poate fi imposibilă, ba chiar trebuie considerată ca moderată într-o ţară de 20 de milioane locuitori), în aşteptarea ei, s-au făcut în decursul acestui deceniu o serie de reforme, unele modeste, altele capitale, toate având însă ca scop consolidarea materială a situaţiei scriitorului. Oriunde a fost nevoie de ajutorul leguitorului, acest ajutor n-a lipsit. O veche doleanţă scriitoricească era un control efectiv asupra tirajelor cărţilor. Un autor nu avea înainte vreme posibilitatea de a cunoaşte cifra exactă a unei ediţii şi nu putea deci să verifice drepturile ce i se cuveneau. Printr-o dispoziţie specială din legea proprietăţii artistice şi literare, s-a luat în 1933 măsura ca toate exemplarele unei ediţii să fie riguros numerotate – şi aceasta sub foarte severe sancţiuni.

Cine nu cunoaşte secretele vieţii literare nu poate înţelege cât a fost de bine venită o asemenea măsură, dar scriitorii au primit-o cu recunoştinţă. De asemeni cu recunoştinţă au primit regimul special ce le-a fost stabilit în materie fiscală. Toate aceste măsuri şi leguiri de detaliu au fost încoronate anul trecut de crearea şi imediata punere în funcţiune a Casei de pensiuni a scriitorilor, operă legislativă care dă în sfârşit meseriei de scriitor, cel puţin la capătul unei vieţi de muncă şi sacrificiu, o securitate materială deplină.

Ar trebui pentru a face o dare de seamă completă a vieţii literare sub Restauraţie, să mai vorbim aici despre activitatea Fundaţiilor Culturale Regale şi în deosebi despre activitatea Fundaţiei pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”. Este însă un subiect care se cuvine a fi tratat într-un articol special, căci simpla trecere în revistă a operelor înfăptuite în cadrul acestor Fundaţii ne-ar cere mai mult decât putem da în aceste pagini.

E de ajuns să spunem că Fundaţiile Regale au devenit factorul central al vieţii culturale sub Restauraţie. Literatura românească veche, modernă şi contimporană nu au fost niciodată mai sistematic puse în valoare. Editura regală n-a luat nici un moment acea rigiditate oficială pe care o au de obicei instituţiile de stat. Ea a deschis porţile scriitorilor de astăzi, îmbrăţişând în activitatea ei editorială tinere talente din cea mai recentă generaţie, dar în acelaşi timp şi-a îndreptat atenţia în trecutul culturii noastre, spre marii noştri clasici, spre autorii noştri uitaţi, spre textele noastre vechi. Un spirit de sinteză leagă întreaga acţiune creatoare a Fundaţiilor şi înfăptuieşte în domeniul cultural o vastă operă de Restauraţie.

NOTĂ DESPRE CRITICĂ ŞI CRITICI

Din 1934 până astăzi, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II" a publicat în cadrul concursului său anual destinat scriitorilor tineri, douăzeci şi unu de volume. Din acestea, 12 sunt de poezie, iar 9 de eseu: nici un volum de critici.

În decursul acestor şase ani, juriul a avut să trieze în totul un număr de aproximativ o mie de manuscrise, dintre care aproape 900 erau versuri, iar restul eseuri. Lucrările de critică prezentate la concurs în tot acest răstimp nu cred să fi fost mai multe de cinci-şase. Erau de altfel complet lipsite de interes şi cădeau de la primul triaj.

S-ar zice că ultimele contingente de tineri literaţi sunt lipsite de vocaţie critică. Ele merg cu uşurinţă spre poezie, eseu şi nuvelă, ba uneori spre roman, câteva nume de tineri poeţi şi prozatori şi-au câştigat în anii din urmă dreptul de a fi ascultaţi. Printre ei nu se află nici un critic.

„E prea devreme – s-ar putea obiecta cu oarecare dreptate. Critica nu este o îndeletnicire de prea mare tinereţe. La 20 de ani, se scriu versuri. O conştiinţă de critic se formează mai încet, mai greu, mai târziu. Ea presupune o mai lungă obişnuinţă de gândire, oarecare desprindere de sine, anumită disciplină morală, un simţ personal de răspundere.

Totuşi, fără a nesocoti aceste condiţii speciale, legate de vârstă, şi care fac din critică un gen matur, oarecum interzis scriitorului prea tânăr, continuăm a crede că lipsa de preocupări critice, mai mult chiar, lipsa de tentative critice, în ultimele contingente literare, este surprinzătoare.

Au fost în viaţa noastră literară de după război generaţii, sau mai bine zis – pentru a întrebuinţa un termen mai exact, căci vârstele încep să se amestece, iar hotarele dintre generaţii încep să fie nesigure – au fost serii de scriitori, care s-au afirmat la punctul de plecare, nu atât prin opere de creaţie directă, cât printr-o luare de poziţie critică.

Nevoia de a afirma, de a nega, de a distruge, de a stabili raporturi, de a primi anumite valori, de a refuza altele, nevoia aceasta de a căuta prin contraste şi apropieri propria ta identitate, este uneori mai puternică, mai urgentă, decât nevoia de a scrie, de a face, de a înfăptui. Există un anumit „demon critic”, care poate fi mai impetuos, ba chiar mai dramatic, mai neliniştit, mai însetat, decât demonul liric. Cel puţin în acest sens, nu există vârste improprii pentru critică. Niciodată nu e prea devreme pentru a pune întrebări noi şi a refuza răspunsuri vechi. Ba poate că o mare tinereţe ajută, prin temeritate, jocul acesta primejdios şi plin de ispite.

Mirarea noastră de a nu vedea, printre ultimele serii de tineri scriitori, nici un critic pe cale de afirmare, rămâne îndreptăţită.

În 1926, cel mai tânăr critic pe care îl semnala d. Lovinescu în lucrarea d-sale, atunci apărută, *Evoluţia criticei literare* era d. Pompiliu Constantinescu. Trei ani mai târziu, în 1929, publicând un nou volum de istorie literară, constata că între timp, s-au ivit câteva „elemente noi”, care obligă la un „supliment de informaţie”. „Elementele noi” erau d-nii G. Călinescu şi Şerban Cioculescu. În sfârşit după o trecere de încă opt ani, în 1937, d-sa adăuga la capitolul despre „critica nouă” numele d-lui Vladimir Streinu, ceea ce de astă dată nu mai era propriu-zis un „supliment de informaţie”, ci mai mult o veche omisiune reparată.

Adevărul e că de cel puţin zece ani „critica nouă” nu a mai recrutat elemente noi. În decursul acestui deceniu, oficiul de critică literară a fost împlinit de un număr restrâns de critici, pe care publicul cetitor s-a obişnuit să-l considere drept un grup, deşi el nu s-a manifestat decât o singură dată, şi cu totul întâmplător, ca atare.

Când în octomvrie 1936, s-a constituit o „grupare a criticilor literari români” (care şi-a câştigat o trecătoare faimă sub denumirea sa abreviată G. C. L. R.), ea răspundea nu numai unui act de solidaritate intelectuală, pe care viile polemici din acel timp o accentuau, dar răspundea unei simple stări de fapt. Această grupare existase înainte de a se constitui şi continua sa existe după ce s-a desfăcut. Existenţa ei nu era şi nu este de ordin statutar. (Până şi preşedinţia d-lui Perpessicius fusese nu rezultatul unui vot, ci recunoaşterea firească a unei preşedinţii de temperament şi de vocaţie, pe care desigur gintea critică şi astăzi i-o menţine).

A împlini periodic aceeaşi funcţiune de lectură, de alegere, de judecare în cadrul aceleiaşi vieţi literare, creează cu trecerea timpului o reţea naturală de comunicaţie intelectuală între oamenii care exercită aceeaşi funcţiune.

Jocul ideilor este un joc organizat. Oricât de mari deosebiri de temperament, de orientare, de gust personal pot fi între doi critici, faptul de a lucra asupra aceluiaşi material (cărţi, idei, evenimente, oameni) îi angajează într-un involuntar dialog. Viaţa literară a unui timp este un sistem de raporturi, de la care nici unul din agenţii ei, nici nu se poate sustrage, nici nu poate fi îndepărtat. Cu sau fără trecătorul şi de altfel uitatul G. C. L. R., criticii noştri literari, mai ales cei tineri, erau cuprinşi într-o echipă.

Într-un recent articol recapitulativ, publicat în numărul anterior al acestei reviste („Critica literară 1930/1940), d. Şerban Cioculescu vede că „generaţia nouă realizează o etapă în evoluţia critică literară", în sensul că ea constituie „prima afirmare în grup, profesională şi periodică".

Că sunt în acest grup nu numai divergenţe de opinii, dar uneori pitoreşti dizidenţe de temperament, e vădit, dar ele nu infirmă existenţa însăşi a grupului, constituit nu printr-un act de voinţă, ci prin jocul liber al mişcării literare.

D. Lovinescu numeşte undeva critica „o disciplină cu uşile deschise tuturor, dar în care se afirmă foarte rar adevărate vocaţiuni".

E păcat că pe aceste „uşi deschise tuturor" n-a intrat, în ultimii zece ani, nimeni. Când vorbim de o „critică nouă" sau de o „tânără generaţie de critici" ne referim în genere la activităţi care au început înainte de 1930 şi care de atunci s-au organizat într-un cerc oarecum închis. (închis, ne grăbim a spune, nu prin izolare voită, ci prin lipsă de noi aporturi din afară).

Lucrul acesta are oarecare consecinţe asupra configuraţiei de astăzi a vieţii noastre literare.

Ea trece de câtva timp printr-una din cele mai calme faze ale ei. Au fost în viaţa noastră literară momente de agitaţie, de violenţă polemică de excese verbale, de încordare nervoasă. Nu un asemenea moment este cel de faţă. Asistăm dimpotrivă la o scădere generală de ton. Cu excepţia pamfletarilor de profesie, al căror glas sună de altfel şi el fără convingere, se vorbeşte şi se scrie în literatura noastră cu mai multă măsură decât altădată. Direcţiile critice extreme (modernism, tradiţionalism) au ostenit; stilul excesiv, care făcea altădată ravagii în publicistica noastră, a căzut.

Desigur explicaţiile sunt multiple şi ele pot fi raportate la o stare generală de lucruri. Dar dacă limităm discuţia numai la fenomenul literar, atunci trebuie să recunoaştem că în privinţa aceasta „critica nouă” a avut o influenţă determinantă şi că a exercitat asupra întregii noastre vieţi literare o incontestabilă acţiune moderatoare.

Limbajul nostru critic a devenit cu timpul un limbaj fără asperităţi şi fără violenţă. E o coborâre de ton, inerentă probabil unui lung exerciţiu al acestei funcţiuni. Vârsta, oboseala, oarecare scepticism, un anumit simţ al valorilor relative, dau criticului, nu zic mai puţină intransigenţă în absolut, dar oricum mai multă îngăduinţă de la zi la zi.

În mare măsură, la această atenuare a expresiei critice, care – trebuie să recunoaştem – şi-a pierdut din virulenţă, a contribuit şi faptul că aproape toată echipa aceasta de critici s-a îndreptat spre istoria literară. Cultura noastră a câştigat astfel câteva preţioase monografii, câteva indispensabile ediţii critice, reintegrând în cursul ei viu valori uitate sau rău cunoscute, dar în acest contact cu istoria literară, critica şi-a pierdut, poate de bună voie, o parte din incisivitate. Istoria literară este o lecţie de scepticism.

Trecând de la recenzie şi critică la studiu şi monografie, critica noastră şi-a sporit sentimentul de răspundere, şi-a consolidat spiritul de stabilitate – lucruri care au avut şi ele drept consecinţă o moderaţiune de limbaj corespunzătoare.

Ceea ce se pierde în pitoresc, în coloare, în vervă expresivă, se câştigă în autoritate.

Verva a avut prea josnice succese, la noi în literatură, pentru ca să regretăm declinul ei.

Nu credem totuşi că ceea ce numim „scăderea de ton" din critica noastră este fără anumite primejdii. Ne întrebăm mai ales dacă această „scădere de ton" nu reduce puterea de acţiune a criticii. Un limbaj atenuat nu este un limbaj convingător. Există o anumită funcţiune militantă a criticului, de la care el se dezice, atunci când fugind de formulele răsfrânte, se refugiază în eufemism, în ezitări, în aluzii.

Nimic nu se păstrează mai greu într-o lungă activitate critică decât limbajul răspicat. Breasla literară este şi ea o corporaţie. Relaţiile personale, omeneşti, sunt în cadrul ei inevitabile. Figura caricaturală a criticului hirsut, misogin, irascibil, bănuitor şi violent, care îşi conservă prin misoginism „integritatea", este de mult apusă. Numai criticul foarte tânăr, care nu cunoaşte încă legile acestei corporaţii literare, îşi permite să le calce cu brutalitate, uneori cu sălbăticie. Cu vremea însă, dacă va voi să trăiască în această corporaţie, unde nu numai schimbul de idei, dar nici simpla convieţuire nu sunt posibile, ca în orice societate omenească, decât prin acceptarea unui minim de reguli comune, va învăţa că adevărul poate fi spus şi fără moarte de om şi se va deprinde să păstreze, cum spune Sainte Beuve, „anumită cordialitate până şi în rezervă".

Vocile tinere, vocile insolente nu sunt însă inutile în critică. Ele mai scutură din când în când prea marile cordialităţi. Ele redau uneori la timp cuvintelor vehemenţa lor pierdută. O asemenea voce nu s-a mai făcut de mult timp auzită în critica noastră.

Tocmai prin faptul că timp de zece ani, oficiul de critică literară a fost împlinit mereu de aceşti oameni, ei au ajuns în mod firesc la o potrivire de voci, la un acord de ton, pe care nici o discordanţă nu-l strică. Mergem astfel spre un limbaj critic nevirulent, atenuat, plin de rezerve mintale, mai mult subtil decât precis, mai mult ingenios decât clar. Critica noastră începe să vorbească o limbă convenţională şi să întrebuinţeze un anumit „cifru" în exprimarea judecăţilor ei. Cititorul avizat izbuteşte desigur să descifreze acest limbaj şi reuşeşte să citească printre rânduri, dar numai printre rânduri, gândirea adevărată a criticului. E un subtil, un prea subtil „organ", în care cuvintele capătă sensuri ascunse şi derutante pentru cine le-ar citi direct.

Ca joc intelectual acest limbaj cifrat nu e lipsit de farmec. El pune însă în primejdie eficienţa actului critic.

Este pe cale să dispară din critica noastră un anumit spirit combativ, de care, e drept, s-a abuzat altădată la noi, dar care nu e mai puţin necesar ca reactiv în procesul viu al unei literaturi.

Îngăduiţi-mi să numesc această critică o „critică de şoc". Ea loveşte, neagă, refuză, contestă, destituie. Nu fără părtinire, nu fără patimă, nu fără exagerare, dar pentru funcţia pe care o îndeplineşte nu-i trebuie nici obiectivitate, nici stăpânire de sine, nici măsură. Este o critică de tinereţe şi tocmai de aceea lipsa de responsabilitate, nu, numai că nu-i strică, dar îi este în anumită doză indispensabilă. Curajul juvenil, când nu este simplă impertinenţă veleitară, poate spune, cu glas tare şi în formă extremă, adevăruri care se găsesc desigur şi în limbajul atenuat al criticei serioase, dar pe care „şocul" le precipită şi de multe ori le precizează.

O asemenea violenţă nu este însă o manifestare critică, decât dacă porneşte dintr-un spirit autentic de nelinişte, de neconformism, din acel „demon critic" ce lipseşte ultimelor noastre generaţii literare.

NOTE

Luna cărţii s-a inaugurat anul acesta în ziua de 4 iunie.

Ceremonia de deschidere a fost mai sobră decât altă dată, mai austeră, ca, de altfel, toate festivităţile din acest timp. Sentimentul ceasurilor grave pe care le trăim se răsfrânge în toate manifestările publice şi le dă o semnificaţie sporită.

A sărbători cartea în aceste vremuri aspre, este un act de curaj, de încredere şi de hotărâre. El arată credinţa noastră in valorile nemuritoare ale spiritului.

Când atâtea vechi aşezări se prăbuşesc, când atâtea strălucite înfăptuiri ale civilizaţiei cad într-o vâltoare de foc şi de sânge, datoria omului de cultură este să menţină, acolo unde se mai poate, şi cât se mai poate, lumina ce i-a fost dată în păstrare.

Cartea, astăzi mai mult decât oricând în istorie, este un mijloc de rezistenţă, un scut, o armă.

În acest spirit s-a desfăşurat sobra festivitate de la 4 iunie. Ziua cărţii a fost în alţi ani o zi de recapitulare a problemelor de breaslă. Scriitori, editori, librari îşi expuneau doleanţele, revendicările, propunerile. In anumită măsură, reuniunea prilejuită de această citare anuală, era un congres profesional, unde se arătau şi se confruntau diversele probleme ale celor trei bresle.

Anul acesta, aspectul tehnic al Zilei cărţii a trecut pe planul al doilea. Rămânea pe primul plan şi în atenţia tuturora, valoarea ei de simbol.

Serbare gravă, Ziua cărţii a fost şi un moment de reculegere, dar şi o afirmare de voinţă.

În 1933 şi 1934, când d. Petre Comarnescu a tipărit primele sale cărţi de eseuri şi memorii asupra Americii *(Homo Americanus* şi *America văzută de un tânăr de azi).* atitudinea generală faţă de fenomenul american era ostilă, reprobatoare, ironică, şi chiar, uneori, violent batjocoritoare.

Nu numai studiile europenilor (Keyserling, André Siegfrid), dar mai ales romanele şi pamfletele scriitorilor americani înşişi (Sinclair Lewis, Ludwig Lewisohn, Theodor Dreiser), prezentau noul continent drept un infern al civilizaţiei mecanice. Pamfletul lui Georges Duhamel (*Scenes de la vie future*) reuşise, prin marele lui succes de public, să dea acestei atitudini ostile o răspândire neobişnuită. Bătrâna Europă, patrie a spiritului, îşi întorcea cu dispreţ, privirea de la tânăra Americă, abrutizată de propria sa prosperitate.

D. Comarnescu a avut atunci curajul să combată, uneori cu adevărată forţă polemică, această atitudine şi să ne ofere o imagine mult mai înţelegătoare, mai generoasă şi – trebuie să recunoaştem astăzi – mai justă a fenomenului american. Lucrul nu era deloc uşor. Cărţile d-lui Comarnescu s-au citit cu interes (căci erau scrise într-un stil de reportaj viu, care nu excludea însă reflecţiile filosofului şi ale psihologului), dar desigur n-au reuşit să schimbe în conştiinţa cititorului imaginile dinainte fixate.

Au trecut de atunci şase ani – şase ani care au văzut prăbuşindu-se multe iluzii, multe prejudecăţi şi multe atitudini. Europa nu mai are astăzi dreptul de a privi cu dispreţ dincolo de ocean.

În aceste noi condiţiuni generale, recitim cu alţi ochi vechile cărţi ale d-lui Comarnescu. Ele recapătă o puternică actualitate şi, în anumit sens, constituie o apreciabilă anticipare.

Autorul face un real serviciu lectorului *român* prezentându-i într-o nouă ediţie lucrările sale. De fapt nu e vorba numai de o nouă ediţie, ci aproape de o nouă carte (*Chipurile* şi *priveliştile Americii.* Editura Cugetarea). întreg materialul este reorganizat, dispus într-o nouă ordine şi, mai ales, îmbogăţit prin referinţe la fapte şi experienţe recente. America ce ni se înfăţişează este America de astăzi.

1944

MARGARET KENNEDY
DESTINUL TESSEI SANGER

Margaret Kennedy face parte din acea minunată echipă de femei prin care romanul englez contimporan şi-a sporit prestigiul lui in lume. Numele ei trebuie pus alături de al lui Mary Webb, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Rosamond Lehmann. În nici o altă literatură, decât cea britanică, femeile nu au jucat un atât de însemnat rol – lucru care de altminteri nu este, cum s-ar putea crede, un fenomen recent. Marile opere femenine constituie o adevărată tradiţie în istoria literară engleză.

Surorile Brontë, Jane Austen şi George Eliot marchează momente memorabile în literatura veacului al XIX-lea. Un larg fluviu de feminitate străbate romanul englez, de la primele lui începuturi până azi. Este o rezervă mereu reînnoită de sensibilitate, de emoţie şi de graţie care atenuează, prin contrast, anumite opere prea aspre, prea violente ale geniului britanic. Poate că literatura engleză n-ar fi în stare să suporte râsul amar al lui Samuel Butler, dacă n-ar avea în acelaşi timp zâmbetul de îngăduinţă femenină al lui George Eliot. Şi de asemeni poate că opera răscolitoare a lui D. H. Lawrence, atât de tulbure, atât de pătimaşe ar fi intolerabilă pentru spiritul englez, dacă n-ar exista în imediata ei vecinătate, opera atât de senină a Katherinei Mansfield. Sunt contraste care aduc împăcare. Sunt spirite adverse care îşi ţin cumpănă, care se neutralizează şi care, prin opunerea lor, fac să iasă la lumină, sensul general al lucrurilor.

Pe acest „fluviu de feminitate” pluteşte şi admirabila carte care apare aici în traducere românească.

The Constant Nymph este mai mult decât un roman bun: e o poveste frumoasă. Una din acele poveşti, a căror amintire ne urmăreşte multă vreme după ce le-am citit şi care ne lasă un sentiment de lumină şi de tristeţe, mai durabil decât însăşi amintirea exactă a lecturii. Cu cât ne depărtăm de carte, numele eroilor se şterg, figura lor se pierde, povestea devine neprecisă, dar ceea ce nu se poate uita este sunetul ei intim, care ne urmăreşte ca o depărtată melodie.

La prestigiul literar al acestei cărţi, se adaugă o rară putere de seducţiune. Sunt într-adevăr unele opere incontestabil mari, şi care totuşi par făcute să nu poată niciodată trece dincolo de un restrâns cerc literar şi să nu poată cuceri marile mulţimi literare. Destinul lor este singurătatea. *The Constant Nymph* este dimpotrivă o carte fericită, care printr-o adevărată „putere de seducţiune” a trecut în marele public şi a devenit în scurtă vreme o operă populară.

De obicei, în literatură ca şi în alte domenii de altfel, popularitatea se câştigă prin mijloace violente, care provoacă surpriză, curiozitate, oarecare teamă şi puţin scandal. Nimic nu este însă violent sau gălăgios în arta Margaretei Kennedy. Totul e de o discreţie perfectă, de o ironie şi de o emoţie, care se temperează una pe alta şi care dau întregii cărţi un amestec de humor şi de melancolie, deopotrivă de subtile. Că aceste calităţi au putut din primul moment convinge pe critici şi pe cunoscători nu e de mirare, dar că ele au putut obţine admiraţia marelui public şi au putut face dintr-o operă de elită spirituală o carte de mare tiraj, este un adevărat miracol.

Eroii Margaretei Kennedy au o putere de viaţă, care trece dincolo de romanul care i-a creat. Când autoarea a transformat *The Constant Nymph* într-o piesă de teatru (jucată de altfel cu enorm succes) nu cred că a făcut, cum se obişnuieşte, o simplă adaptare pentru scenă, ci s-a supus dorinţei imperioase de viaţă a eroilor săi, care nu se puteau resemna a rămâne prizonierii unei cărţi. Lucrul e atât de adevărat, încât puţin mai târziu, cu aceiaşi eroi, sau cel puţin cu atâţia câţi supravieţuiau deznodământului din *The Constant Nymph*, scriitoarea a scris o nouă piesă – *Escape me never* – (devenită apoi scenariul unui excelent film) în care ducea mai departe drama începută şi care refuza să se termine, pentru că resursele ei de viaţă nu erau sfârşite.

Numeroase traduceri au purtat pretutindeni admirabila operă. Nu e de mirare că mai ales în Franţa ea a găsit o înţelegere specială. Traducătorul ei în franţuzeşte este romancierul Louis Guilloux – autor al romanului *Le sang noir,* una din cele mai substanţiale opere din ultimii ani – iar traducătorul ei pentru teatru este Jean Giraudoux.

În toate aceste căi – traduceri, teatru, cinematograf – *The Constant Nymph* şi-a urmat destinul ei fericit...

Înainte de a fi romanul Tessei, *The Constant Nymph* este romanul familiei Sanger.

Mi se pare că personajul principal nu este mica nimfă, care trece ca o lumină prin toată cartea, ci străinul Albert Sanger, deşi el nu ia parte directă la evenimente, iar figura lui este mai mult reflectată în viaţa celorlalţi eroi, decât definită prin ea însăşi.

Albert Sanger moare în primele optzeci de pagini ale romanului şi însăşi această moarte nu are în ansamblul operei decât dimensiunile unui incident. Totuşi întreaga dramă este dominată de figura lui absentă.

Sanger este omul de geniu, cu tot ce este dezordonat, aventuros, intens şi implacabil într-o asemenea soartă. El trăieşte pentru arta lui dincolo de care nu cunoaşte nici o lege morală, nici o constrângere, nici o datorie. Muzica este pentru el o supremă voluptate şi o mare tortură. Cu egoismul feroce, dar nu meschin, al omului de geniu, el are de împlinit o chemare superioară de artă, el trece cu cruzime peste sentimente, convenţii, datorii, ascultând doar de vocaţia lui intimă, vocaţie fascinantă dar şi chinuitoare.

În literatura engleză de azi, cunoaştem încă un erou de roman, care în multe privinţi seamănă cu Albert Sanger: este Sparkenbroke al lui Charles Morgan. Şi el are aceeaşi putere aproape demonică de a pune destinul său de artist mai sus de iubire, mai sus de datorie. Este şi în el acelaşi amestec de cruzime inocentă şi de generozitate naturală, care face farmecul primejdios al lui Sanger. Dar Sparkenbroke este mai solemn, mai teatral mai artificial chiar, în timp ce Sanger ne dezarmează şi ne cucereşte prin simplicitate, prin copilărie, prin neglijenţă, prin nepăsare. E un boem, un vagabond, un nomad, al cărui spirit de nelinişte şi de visare radiază în jurul lui şi se transmite unei întregi familii.

„Familia” nu are în cazul Sanger un sens de rudenie legală. Starea civilă a Sangerilor este neprecisă. Nimeni nu ştie precis, nici câţi sunt, nici de unde vin. O încrucişare complicată de căsătorii, concubinaje, aventuri şi accidente fac din ei mai mult un circ, decât o familie. Şi totuşi prin acest trib dezmăţat trece un singur spirit, ca o flacăre nevăzută: spiritul Sanger.

Suzanne este fiica lui Sanger, dar în fapt ea nu face parte din familie, căci nu are nimic din spiritul ei. Dimpotrivă, Lewis Dodd e un străin, dar el e încorporat în grupul familiar, căci spiritul Sanger îl însufleţeşte. O anumită solidaritate instinctivă îi leagă pe Sangeri unul de altul şi îi desparte de restul lumii. În cele mai mărunte întâmplări, ei simt legături intime, secrete, care le dau dreptul să spună cu orgoliu cuvântul noi”. E scutul lor, este apărarea şi refugiul lor, este hotarul dintre spiritul Sanger şi spiritul comun.

Spiritul Sanger este un spirit de libertate. Este mai ales un spirit de sinceritate totală care poate merge uneori, fără să vrea, fără să-şi dea seama, până la cruzime. Un Sanger este sincer cu el şi cu lumea. Singura datorie pe care şi-o recunoaşte, este de a nu-şi trăda propria lui personalitate. Alte legi nu cunoaşte.

Bătrânul Robert Churchill are dreptate când nu-l poate suporta pe Lewis. *„Ceea ce nu pot suferi la acest Dodd este că nu poate fi plasat nicăieri. Nu are cravate... nu are legi”.*

Iată o excelentă definiţie a spiritului Sanger. Este un spirit de nelinişte, care scapă oricărei orânduieli exterioare. Oameni care nu poartă cravate. E un întreg simbol în acest simplu amănunt de rebeliune vestimentară.

Sangerii pe care bietul Robert Churchill nu-i poate „plasa”, nu-şi găsesc locul şi refuză să şi-l găsească. Ei refuză să se fixeze, să se lege de lucruri, care ar putea deveni apoi o povară, un obstacol sau o limită.

Este spre sfârşitul cărţii o mică scenă plină de tainice înţelesuri. Tessa şi-a cumpărat o ceaşcă de porţelan, la care ţine foarte mult, dar Lewis i-o sparge ca din greşeală, dar cu vădită intenţie. De ce? Pentru că spiritul Sanger se teme de lucrurile, care îl pot face prizonierul lor.

„Ceştile duc la case – spune Lewis”.

„Casele sunt făcute, pentru ca să păstrezi în ele ceşti”.

Nomadul Lewis Dodd îi aminteşte astfel Tessei, că un Sanger nu are dreptul să renunţe la vagabondaj. E un fel de strigăt de alarmă în spargerea acestui mic obiect de porţelan. Şi e un învăţământ: familia Sanger nu poate trăi în bogăţie, în confort, în securitate. Sărăcia face parte din însăşi libertatea lor.

Florence nu exagerează când spune despre Lewis că e un ascet. Fiecare om din familia Sanger, dincolo de orice libertinaj, dincolo de orice dezordine şi uşurinţă, este un ascet, adică un om care renunţă. Spiritul Sanger e un spirit de primejdie: el evită odihna, siguranţa de sine, confortul. În continua lui nelinişte nu este numai un instinct de rebeliune, dar mai ales neputinţa de a face altfel: *„E un lucru foarte bun să fii ca toată lumea, dacă eşti capabil de asta. E mult mai bine”.*

Este în aceste cuvinte ale lui Lewis oarecare părere de rău. Este un fel de invidie pentru oamenii „normali”, care pot trăi fără revoltă şi fără riscuri, o viaţă de compromisuri comode. O astfel de viaţă însă pentru un Sanger este sufocantă. El nu respiră decât în furtună, în pribegie, în nesiguranţă, acolo unde viaţa cere să fie trăită cu intensitate, cu adâncime de spirit, chiar dacă această adâncime de spirit este, ca pentru Tessa, un „dezastru”.

Nimic nu arată mai bine deosebirea fundamentală dintre „circul Sanger” şi cealaltă lume – lumea normală, lumea cuminte – decât intervenţia frumoasei Florence Churchill – în viaţa lor.

Florence are foarte multă îngăduinţă, ba chiar înţelegere şi admiraţie pentru familia nebună de la Karindehütte.

Boemii aceştia zăpăciţi, prost crescuţi şi sensibili, o cuceresc la început prin pitorescul lor, prin curajul şi fantezia lor, prin nemărginita lor libertate. „Dacă te gândeşti bine, este ceva destul de frumos într o inflexibilă voinţă de libertate”, spune ea in momentul plecării spre necunoscuţii din Tirol.

Nimeni mai mult decât lucida, dreapta şi curajoasa Florence (care devine meschină abia mai târziu, din gelozie, dar care la început este plină de lealitate şi simpatie) nimeni mai mult decât ea, nu ar dori să se împace cu „circul Sanger”. Dar gândul ei secret şi eroarea ei principală, este de a încerca să facă din acest „circ”, un mediu normal. Florence aduce acolo spiritul ei echilibrat, simţul ei de măsură, instinctul ei de ordine, buna ei educaţie, liniştea ei ereditară şi nu-şi dă seama că Sangerii nu pot primi aceste daruri, care contrazic geniul lor înăscut.

„Vreau ca această casă să ne semene... un fel de circ Sanger civilizat, cu toate fenomenele lui şi cu mai puţină dezordine”. Dar circul Sanger nu se lasă „civilizat” şi ţine la dezordinea lui mai mult ca la orice, căci această dezordine este libertatea.

De aici începe conflictul central al romanului şi de aici izbucneşte tot ce este absolut incompatibil între rezonabila Florence şi familia Sanger. De o parte este ordinea, autoritatea, buna cuviinţă, iar de cealaltă parte este destinul tragic al artei: „Frumuseţea şi primejdia sunt insepaparabile” spune Lewis – admirabil cuvânt care ar putea fi înscris drept motto în fruntea cărţii, căci într-adevăr explică şi rezumă întreaga dramă.

The Constant Nymph este o carte tristă şi totuşi impresia finală pe care ne-o lasă este un sentiment de linişte şi de armonie. Desigur acest lucru se datorează miraculoasei Tessa, care prin moartea ei aduce un deznodământ de puritate spirituală unei drame fără soluţie.

Tessa este graţia, tinereţea, inocenţa circului Sanger. „Nimfă” prin tot ce e aerian, plutitor, nepământean în apariţia ei de copil, Tessa este totuşi un suflet profund, o sensibilitate dureroasă, coarda cea mai vibrantă şi mai gravă a spiritului Sanger.

Romanul englez, în care figurile de femei au avut totdeauna o deosebită intensitate de emoţie, o va păstra desigur pe Tessa printre cele mai delicate fantome ale imaginaţiei.

1945

POVESTEA *STELEI FĂRĂ NUME*

De la un detaşament de zăpadă ... la o piesă de teatru

De obicei e greu de spus care a fost punctul de plecare al unei piese de teatru sau al unui roman.

Primul gând, primul pretext, prima sugestie de la care porneşti se pierd de multe ori pe drum. În momentul când proiectul tău de piesă sau de carte iese din ceaţă şi prinde un anumit contur, în momentul când eşti în stare să pui limpede pe hârtie liniile mari ale viitoarei lucrări – în momentul acela ai şi uitat probabil gândul sau întâmplarea cu totul neînsemnate care ţi-au deschis drumul început.

Cred totuşi că aş putea spune cu oarecare precizie când anume am întrevăzut pentru prima oară – foarte vag, foarte nesigur – „subiectul” ce avea să devină într-o zi *Steaua fără nume.*

Există, la începutul piesei, în primul act, la ridicarea cortinei, două cuvinte – primele două – care păstrează poate această amintire. Scena e goală şi de afară, din culise, se aude o voce somnoroasă strigând: „Fereşte linia!”.

Lucrasem în iarna 1943, timp de zece zile, într-un detaşament de zăpadă, pe o linie de triaj, nu departe de halta Grivița. De la 6 dimineața, la 6 seara, cu lopeți și târnăcoape, curățam zăpada și spărgeam ghiața. Uneori se auzea șuierând un tren de marfă și pe urmă strigătul cantonierului care agita felinarul din depărtare: Fereşte linia! Strigătul era repetat ca un ecou, de la echipă la echipă: Ferește linia! Ferește linia! Ne dădeam la o parte, ne uitam cu oarecare mirare la vagoanele care treceau și apoi, în urma lor, lopețile și târnăcoapele continuau lucrul.

Dimineața și seara trecea pe o linie mai depărtată un tren de persoane (trenul de Constanța, dacă nu mă înșel), se vedeau defilând luminile compartimentelor și – ici-colo – la ferestre capete de călători. Priveam totul cu un fel de uimire copilăroasă. Nu mai văzusem de la începutul războiului un tren. Dar nu era timp acum nici de reverie, nici de amintiri, nici de revoltă măcar. „Ferește linia!” Ne dădeam la o parte și ... feream linia.

Într-o dimineață, am fost duși până la halta Grivița, ca să măturăm peroanele. În anumit fel, mi-a făcut plăcere. Pășeam, după aproape trei ani, într-o gară: zgomot de tampoane, fum de locomotivă, forfotă de călători. Mirosea a plecare!

Cred că acolo, în acest detașament de zăpadă – între gânduri mai întunecate – am întrezărit și prima imagine a gării de provincie în care avea să coboare mai târziu în piesă necunoscuta mea eroină.

Nu știu dacă vreunul din foștii mei camarazi de detașament a văzut *Steaua fără nume* – dar dacă a văzut-o, atunci poate că strigătul din culise cu care începe comedia („Ferește linia! Ferește linia!” l-a făcut să se gândească o clipă, la zilele noastre din iarna lui 1943.

Un complot cu Nora Piacentini

Scenariul piesei l-am făcut foarte puțină vreme după „leberare”. Mă întorceam de la zăpadă cu o „dovadă de efectuarea muncii” (un document impresionant: zece stampile albastre și una roșie) și cu o vagă idee de piesă. Idei de piesă sunt multe. Totul este să lucrezi, să scrii și să le duci până la capăt. Mărturisesc că nu-mi ardea atunci de literatură. O piesă totuși aș fi făcut – dacă ar fi fost cu putință s-o scriu repede și să se joace repede, sub un nume oarecare. (Mai încercasem de două ori – fără să reușesc – dar asta e altă poveste ...) Aveam de plătit taxe militare, o sumă destul de mare, pe doi ani. Un comunicat al Ministerului de Finanțe vorbea de deportare pentru cei care nu vor achita până la o dată fixă.

M-am gândit atunci la Nora Piacentini și la Mircea Șeptilici. Eram vecini. Locuiam pe strada Antim – ei la 54, eu la 45. Ne cunoșteam din teatru, din literatură, fără să ne fi apropiat prea mult vreodată. Dar ne înțelegeam destul de bine, „din ochi”.

Ei jucau pe vremea aceea la Sărindar în *Domnișoara de ciocolată* și mi se părea că ar fi fost loc în repertoriul lor de o comedie nouă.

Am scris într-o noapte scenariul foarte amănunțit pentru primele două acte, dar mult mai sumar pentru al treilea, care rămânea deocamdată nesigur. A doua zi, în cabina Norei, la teatru, le-am vorbit cu destulă ezitare despre planul meu. Știam că le cer un lucru greu, plin de riscuri și primejdii. Au primit imediat. Au primit – aș putea spune – cu ochii închiși. Nu m-au întrebat nici măcar de scenariu (pe care nu voiam să-l povestesc acolo: zidurile au urechi - și anonimatul meu trebuia să fie bine apărat). Nu m-au întrebat nimic. „Scrie și te jucăm”.

Scumpă Nora! Era atât de curajoasă. Teatrul nu era al ei și totuși lua cu îndrăzneală o hotărâre pentru care simțeam că ar fi fost în stare să se lupte, la nevoie, cu oricine.

Când le-am citit peste vreo două zile schița de scenariu, complotul nostru era definitiv încheiat. „Scrie. Scrie repede. Cât mai repede”. Trebuia într-adevăr repede, dacă voiam să mai prindem sfârșitul de stagiune.

I-am propus atunci lui Mircea Șeptilici să lucrăm împreună. În doi ar fi fost poate o treabă de zece zile. A râs. „Lasă. Scrie-o singur. Noi plecăm în turneu. Nu întârzia. Scrie”.

N-am scris.

Primul titlu al piesei: Ursa Mare

S-a întâmplat atunci cu scenariul meu un lucru neașteptat. Fusese la început un simplu pretext de comedie ușoară. Eventual de farsă. Aș fi consimțit să-l scriu oricum, fără ambiții literare și fără exigențe. Nu mă simțeam întru nimic angajat într-o asemenea lucrare pe care aș fi dat-o, și uitat-o cu siguranță.

Dar s-a întâmplat un accident: a început să-mi placă. Lăsasem scenariul într-un sertar – între alte mult hârtii – dar cu trecerea timpului, comedia abia schițată, a început să devină încetul cu încetul altceva. Nu numai că lucrurile se precizau, dar întregul sens al piesei se angaja pe alt drum. Eroul meu devenea astronom și ascundea o taină: o stea necunoscută, undeva deasupra Ursei Mari. Ideea aceasta s-a adăugat scenariului inițial mult mai târziu. Nora Piacentini și Mircea Şeptilici nu o cunoşteau. Fără voie, mă depărteam mereu mai mult de subiectul pe care îl povestisem lor. Actul al treilea, prin intervenția unui nou personaj, ce nu fusese cuprins în primul proiect, dădea intrigii o ieşire pentru mine până atunci neprevăzută.

O nouă piesă, cu totul altă piesă, lua locul vechiului scenariu.

Am scris-o, am început s-o scriu abia peste jumătate an. Izubutisem să fug din București – printr-o serie de complicități – la țară, în Mehedinți, la Corcova. (Fusesem și înainte de război la Corcova, chemat de prietenul meu Anton Bibescu, după ce publicasem, în 1938, o carte despre corespondența lui Marcel Proust - și găsisem acolo o arhivă proustiană unică în lume, cu minunate scrisori rămase până astăzi inedite). Acolo am scris în patru săptămâni, primele două acte. Un mehedințean ar putea recunoaște în textul piesei ecouri regionale. Numele unora din personaje (Miroiu, Pascu ...) sunt nume de locuitori de la Corcova. Imoasa, Jirovăț (despre care vorbește în actul I, șeful gării) sunt sate din împrejurimi. Deși acțiunea piesei se petrece pe valea Prahovei, între Câmpina și Sinaia, geografia ei adevărată e în Severin. De acolo, de la Turnu Severin, mi-am procurat din biblioteca lui Ion Biberi un tratat de astronomie, din care descifram constelațiile eroului meu.

În septembrie am fost silit să mă întorc la București. Aveam două acte scrise. Al treilea rămânea pentru altă dată sau pentru niciodată. Nu mă mai gândeam la reprezentarea piesei. Eram hotărât să nu arăt și să nu citesc nimănui manuscrisul. Nici măcar Norei Piacentini și lui Mircea Șeptilici. Și totuși...

Într-o seară de 13 decembrie

Ne întorceam într-o seară, după spectacolul de la „Alhambra" (jucau *Les vignes du Seigneur*) – când Nora m-a întrebat deodată dacă nu am o piesă pentru ei. Era îngrijorată de spectacolul viitor. Aleseseră o comedie de Michel Duran *Barbara*) – dar fără prea mare încredere. Repetițiile începuseră de vreo două zile. Soare traducea în grabă textul Mircea făcea primele schițe de decor.

Nu ai o piesă pentru noi?

Cred că am răspuns cu oarecare întârziere. Da, aveam o piesă ... un fel de piesă ... nescrisă încă în întregime ... numai două acte ... le-am mai vorbit eu lor ...

Nu m-au lăsat să termin. Nu aveau timp de pierdut! Trebuia să citim imediat: Fără întârziere! În noaptea aceea! Ne-am oprit o clipă la mine acasă - și am scos dintr-un sertar, dosarul în care de câteva luni pusesem (și le uitasem) cele două acte, în așteptarea unui al treilea, pe care nu știam când și dacă îl voi mai scrie. Într-o zi, mai târziu, poate după război ...

Pe coperta dosarului era scris cu creionul titlul piesei: *Ursa Mare*. Îmi plăcea titlul – îmi place și astăzi, deși am fost nevoit să-l schimb cu altul mai uşor – şi poate mai norocos).

Am trecut drumul, spre casa lor, cu dosarul sub braț, puțin amuțit de graba cu care hotărâsem o lectură la care cu jumătate oră mai înainte nici nu mă gândeam. Ezitam încă. Era târziu. Eram obosiți. Afară de asta, era o zi de 13. (Da: 13 decembrie 1943. Am găsit data însemnată undeva, întru-n carnet).

Nu e nimic, a râs Nora. Mie 13 îmi poartă noroc. Să citim.

Am citit.

Nu voi uita niciodată noaptea aceea. A fost pentru mine adevărata premieră a piesei. A fost – dacă mă gândesc bine – singura bucurie imediată și vie, pe care mi-o dăruia teatrul. A doua zi piesa mi-a scăpat din mâini. A devenit un lucru străin de mine, cu o soartă proprie, în care nu mai aveam nici un cuvânt de spus. Dar în noaptea aceea între Nora și Mircea, piesa era încă a mea. A mea și a lor.

Nu voi uita niciodată râsul Norei – minunatul ei râs. Aveam doi spectatori, veseli ca doi copii. Râdeau la fiecare replică – Nora cu glasul ei de mică soprană, Mircea cu hohtul lui generos.

Steaua fără nume nu va avea niciodată atâta succes, cât a avut în noaptea aceea.

Soare Z. Soare

Planul de bătălie pentru a doua zi era simplu. Trupa de la Alhambra avea fixată o repetiție cu

Barbara. La ora aceea cineva trebuia să scoată din buzunar textul unei comedii originale și să propună imediat lectura.

Cineva – dar cine? Nici Nora Piacentini, nici Mircea Șeptilici. Tovarășii lor de direcție (Radu Beligan și Marcel Anghelescu) i-ar fi obligat să spună sau măcar să născocească – de unde dețin piesa propusă. Nu voiam să asociem prea multă lume la conspirația noastră.

Un singur om trebuia informat și numai el ne putea ajuta să izbutim: Soare Z. Soare.

Era directorul de scenă al tinerei companii și cuvântul lui era ascultat.

În timp ce împreună cu Mircea dictam textul la mașină, Nora se întâlnea cu Soare la Capșa. De acolo a venit repede să ne aducă vestea: Soare primește.

Primea cu simplicitate, cu prietenie, fără ezitare, fără întrebări, fără îndoieli. Primea cu un singur „da” – fără să se întrebe atunci (și nici mai târziu) dacă nu va trebui, la o eventuală descoperire a înscenării noastre să răspundă odată cu noi, pentru noi toți.

N-am reușit niciodată să-i mulțumesc lui Soare. Mă oprea cu o înjurătură sau un blestem (colosalele lui înjurături și blesteme, care ascundeau extrema lui discreție, marea lui delicatețǎ).

Era un sentimental care juca pe cartea cinismului. Era un mare „domn”, care își apăra secretul cu cele mai tari mijloace de limbaj. Dar avea gesturi care te uimeau: ăsta era Soare! ...

N-a trecut de atunci decât un an – și grupul nostru de patru, din acea zi plină de emoții, a rămas pe jumătate. Nora ... Soare ...

Victor Mincu

„Zi plină de emoții” – Nu știu dacă ..... Nu era propriu-zis emoție. Era grabă, nerăbdare și ... imprudență. Dacă am fi socotit atunci mai bine toate dificultățile viitoare, dacă am fi ținut seama de toate piedicile – am fi găsit poate o soluție mai puțin amenințată, mai plauzibilă, mai serioasă. Nu ne dădeam seama că fiecare cuvânt rostit atunci va trebui într-o zi să fie justificat, dovedit, menținut.

Într-un mic birou de copiat acte, din dosul Poștei, s-a născut atunci un personaj fictiv, care avea să ne facă, două luni mai târziu, cele mai mari complicații. Căutam împreună cu Mircea Șeptilici un nume pentru autorul necunoscut al piesei. Soare ne trimisese vorba prin Nora să alegem o semnătură banală: Radu Constantinescu. Nu ne plăcea. Am încercat câteva nume, câteva pronume, până când (nu țin minte cum, nu mai țin minte dacă la propunerea lui Mircea sau a mea) ne-am oprit la Victor Mincu.

Tot acolo, în acel mic birou de copiat acte, în timp ce dictam, la două mașini, eu actul I, Mircea pe al doilea – tot acolo am găsit și noul titlu al piesei, (de vreme ce *Ursa Mare* era după părerea lor nepotrivit pentru afiș) *Steaua fără nume*.

Soare jucându-și rolul cu perfectă naturalețță (dar aici povestea ar trebui dusă mai departe de Mircea Șeptilici care era de față) a oprit repetiția piesei lui Michel Duran spunând – spre surpriza tuturor, dar mai ales spre surpriza Norei și a lui Mircea care jucau și ei cu inocență întreaga scenă – că are de propus o piesă originală. A scos atunci cele două acte, abia venite de la dactilografă și le-a întins lui Mircea: „Citește tu, că eu sunt obosit”.

Se pare că lectura „a prins”. Fapt e că la sfârșitul ei, întreaga trupă decidea să pună imediat în repetiție *Steaua fără nume* de Victor Mincu.

„Cine e Victor Mincu?” – îl întrebau actorii pe Soare.

— E un debutant.

— Tânăr?

— Daa ...

— Îl cunoști?

— Sigur.

— De unde?

— De la Galați. Mi-a fot profesor.

— Ți-a fost profesor? parcă ziceai că e tânăr!

— Tânăr ... tânăr ca autor, dar de fapt, în realitate ...

Soare născocea pe măsură ce vorbea. Îi crea lui Victor Mincu semnalmente, o identitate, o profesie, o stare civilă. Era amuzant probabil, dar era periculos. Personajul astfel inventat avea să devină pentru noi cu vremea o grea povară. Cât l-am urât pe acest Victor Mincu.

Victor Mincu, căutat de poliție

Cine este autorul? Întrebarea se punea docamdată cu destulă curiozitate, dar fără nici o bănuială. Explicațiile păreau normale. E un om din provincie. Mai târziu, când va fi nevoie de el, se va prezenta. Până la premieră (sfârșit de februarie, început de martie) mai erau două luni.

Soare ne propusese o soluție ușoară. Vom păstra o atmosferă de oarecare „mister”, până la premieră iar atunci – dacă va fi neapărată nevoie – va declara că el este autorul piesei și că Victor Mincu este pseudonimul lui.

Cine ne-a făcut atunci primele complicații a fost, fără să vrea și fără să știe, ... Radu Beligan. Se pare că piesa îi plăcea. Se pare că rolul începea să-l preocupe. Voia cu tot dinadinsul să stea de vorbă cu Victor Mincu. Cu tot dinadinsul. Plecaseră în turneu și aştepta cu mare nerăbdare sosisrea la Galați, unde era convins că fericitul autor dramatic debutant va veni la gară sau cel puțin la teatru, pentru a-și cunoaşte viitorii interpreți. Dar Victor Mincu n-a venit nici la gară, nici la teatru după spectacol.

— O fi timid, spunea Nora Piacentini.

— N-o fi în oraș, adăuga Mircea Șeptilici.

Dar Beligan nu dezarma. S-a dus la chestura orașului, la biroul fişelor de imobil şi a cerut să i se găsească adresa d-lui Mincu. Poliția gălățeană n-a fost – pare-se – în stare să ofere informații precise despre individul respectiv.

Beligan și-a continuat atunci investigațiile la liceu, la cercul profesorilor, prin restaurantele din centru, prin cafenele.

Un chelner i-a spus: „Domnul Mincu? Da, îl cunoaștem. Vine pe aici. Poate că dacă mai aşteptați sosește și dumnealui. E un domn mai în vârstă, bine îmbrăcat”.

Beligan a așteptat, dar în ziua aceea – probabil din întâmplare – domnul „mai în vârstă, bine îmbrăcat”, nu și-a făcut apariția.

Un autor care nu vine la repetiție

Investigațiile au devenit mai intense – şi nu numai din partea lui Beligan – în februarie, când la întoarcerea din turneu *Steaua fără nume* a început să se repete serios. Premiera fusese fixată pentru 1 martie – mai erau până atunci două-trei săptămâni – dar autorul încă nu se arătase.

Lasă că vine, spunea Soare. „N-am nevoie de el. Autorul n-are ce căuta la repetiție. Mai mult încurcă. Vi-l aduc eu, n-aveți grijă”.

Repetițiile le urmăream de acasă. Stăteam de vorbă nopți întregi cu Nora şi Mircea, care nu numai că îmi povesteau ce se întâmplă la teatru, dar jucau pentru mine comedia repetițiilor, vorbindu-mi despre fiecare actor în parte și reluând, când ea, când el, cu un haz nesfârşit, cu o voie bună copilărească, toate rolurile din piesă. Mircea Şeptilici cunoştea întreg textul pe dinafară, replică cu replică, virgulă cu virgulă. Soare, prea ocupat cu premiera propriei lui piese (*Tragedia inimii* la Studio) lăsa pe seama lui Mircea o bună parte din corvezile direcției de scenă. Nu a fost detaliu în acest spectacol – de la ultimul obiect de recuzită, până la cel mai neînsemnat efect sonor – nu a fost detaliu care să nu fi trecut prin mâna lui Mircea Șeptilici și să nu fi fost verificat de el. De atunci am încheiat cu el un pact, pe care sper să-l putem pune cândva în aplicare: aş vrea să am o piesă jucată în regia lui.

Când modestia devine suspectă ...

Două sau trei săptămâni înainte de premieră, a apărut un articol al d-lui Mircea Ștefănescu, despre

Steaua fără nume. Autorul *Vestei bune* avusese întâmplător în mână un text al piesei și îl citise. I se părea o descoperire: o mare descoperire. Drept urmare, a scris un articol generos, în care saluta în termenii cei mai entuziaști, apariția unui nou autor dramatic.

Trebuie să spun astăzi că acest articol, pentru care nu i-am putut mulțumi atunci, l-am citit cu o reală emoție de debutant. După zece, după douăzeci de ani de activitate literară, un scriitor devine prizonierul câtorva formule critice stereotipe. Critica va vorbi mereu despre „talentul său bine cunoscut”, despre „stilul echilibrat” sau „simțul psihologic ascuțit” sau „imaginația bogată” (ori săracă – după cum se întâmplă), etc. etc. Un scriitor este lăudat sau contestat cu mereu aceleași formule. Dar *Steaua fără nume* făcea efectiv din mine un începător, un tânăr, un necunoscut.

O săptămână mai târziu, apărea un alt articol al d-lui N. Carandino, dedicat piesei lui Victor Mincu. Tânăra operă și tânărul autor deveneau un subiect de presă încă înainte de premieră.

Dar tânărul autor era ori modest, ori prost crescut. Se vorbea despre el, se scria despre el și totuși nimeni nu-l văzuse cum arăta la față.

În ziare începeau să apară note pline de bănuială. Cine e domnul ăsta? De ce se ascunde? Ce interes are să se ascundă?

De la bănuială la insinuare, de la insinuare la delațiune, calea nu e lungă. În pagina teatrală a unui cotidian politic, astăzi dispărut, cineva cerea Direcției Generale a Teatrelor să facă lumină în această gravă chestiune. Nu cumva ... nu cumva, Doamne ferește, autorul n-ar fi tocmai, tocmai ...

Într-o zi, o văd pe Nora speriată: un redactor de la „Cortina” i-a telefonat că s-a descoperit cine e autorul piesei și că numele lui va fi publicat a doua zi, vineri, în gazetă. Orice dezmințire e inutilă.

Adevărul se cunoaşte.

Am aşteptat, mărturisim, cu nelinişte apariția „Cortinei” şi am luat-o cu teamă: pe prima pagină un reportaj pe trei coloane: *Cine este autorul piesei* Steaua fără nume?

„Nu e un debutant, nu-l chiamă Victor Mincu, noi îl cunoaștem foarte bine, și informația noastră nu suferă dezmințire. Este ... Mihail Sadoveanu”.

Am râs. Am râs cu mare poftă dar nu mult timp. Oricât de absurdă era „descoperirea” – oricât de amuzantă și de neașteptată, era totuși în reportajul acela ceva neliniştitor: erau inițialele numelui. Mihail Sadoveanu: M. S.

Dacă cumva reporterul aflase într-adevăr ceva și găsise astfel mijlocul să strecoare sau măcar să sugereze, secretul?

De unde să fi aflat? Cum? De la cine? Nu, nu. Era cu neputință.

O somație oficială

În timp ce scandalul de presă continua, ne-am trezit într-o zi cu o intervenție neașteptată. Direcția Teatrelor soma prin adresă oficială Teatrul Alhambra să-l prezinte fără întârziere pe autorul piesei, „în carne și oase” împreună cu actele sale de origină etnică. Altfel, spectacolul – până la premiera căruia mai erau numai cinci zile – va fi imedia oprit şi definitiv interzis.

Lovitura era grea. Scadenţa conspiraţiei noastre sosise. I-am cerut deci lui Soare să facă o declaraţie că el e autorul. Dar acum împrejurările erau schimbate. Toate privirile lumei de teatru erau îndreptate spre misterioasa noastră piesă. Numele lui Soare ar fi mărit neîncrederea şi scandalul. Procesul lui cu Tudor Muşatescu asupra unei afaceri complicate de teatru tocmai se dezbătea la o secţie a Tribunalului Ilfov. Premiera *Tragedii inimii* abia avusese loc. Cine ar fi crezut, în asemenea împrejurări şi într-o asemenea atmosferă, că el e autorul? Cine n-ar fi văzut imediat că se ascunde sub numele lui, altceva?

— Nu, nu, spunea Soare. Ne trebuie un om mai puţin expus loviturilor. Cineva care să poată trece mai neobservat.

Ştefan Enescu

Scriu despre Ştefan Enescu cu mare teamă. E un om sensibil, delicat, o fire mai mult singuratecă, un mare timid. A suferit atâtea jigniri, atâtea grosolănii în legătură cu toată această poveste încât aş fi nemângâiat dacă vorbele mele ar fi pentru el o nouă supărare.

Ne cunoşteam puţin. Făcusem liceul în aceeaşi şcoală, la Brăila, la „Nicolae Bălcescu”, el mai tânăr decât mine, cu câteva clase în urma mea. Mai târziu, ne întâlneam şi stăteam de vorbă, destul de rar, prin palatul de justiție, unde ne aducea meseria noastră de avocat.

Când Mircea Șeptilici, care îl cunoștea și avea mare prețuire pentru firea acestui om excepțional, ne-a spus într-o seară (într-o clipă când toate celelalte drumuri ni se păreau definitiv închise) că va încerca să-i vorbească lui Ștefan Enescu despre marea nostră taină și să-i ceară ajutorul, mărturisesc că ideea mi s-a părut imposibilă. Cu ce drept îi puteam cere unui om, unui străin, să-și ia asupră-și, atât de mari riscuri și complicații? Cu ce drept?

Îmi dădeam seama că sacrificiul moral pe care îl făcea era cu atât mai mare cu cât el însuși – deși nu avusese o activitate publicistică largă – era un scriitor cu nădejdi, dacă nu cu trecut. (Citiți în ultimul număr al revistei „Viața românească” nuvela sa *Un cal sigur* și veți recunoaște că ne aflăm în fața unui talent remarcabil).

Îmi dădeam seama că fapta lui era mai nobilă, mai frumoasă decât piesa pe care consimțea să o salveze într-un moment de derută.

A trecut de atunci un an - și vor mai trece mulți ani – dar gestul acestui om va rămânea pentru mine mereu viu. Piese de teatru – bune și rele – sunt multe. Oameni, sunt puțini.

Formalități legale și ... ilegale

În sfârșit Victor Mincu exista. Putea să se prezinte la Direcția Teatrului și să apară la o repetiție.

Împreună cu Soare Z. Soare, acest Victor Mincu – devenit pentru câteva clipe o persoană fizică certă – s-a înfățișat la autoritatea teatrală supremă și a făcut declarațiile necesare.

Ni se părea că putem fi în sfârșit liniștiți. Pentru mai mare siguranță și ca să înlăturăm orice urmă, am ars manuscrisul *Stelei fără nume* de față cu Mircea Șeptilici și cu noul autor. Trebuiau să dispară corpurile delicte. Mai mult decât atât, trebuia să avem probe serioase, dacă ni s-ar fi cerut. Întreg textul piesii a fost copiat de mână – cu ștersături și pete, ca să constituie un manuscris plauzibil – corvoadă la care Victor Mincu al nostru s-a supus zâmbind.

Și acum premiera n-avea decât să vină ...

Premiera a fost la 1 martie. N-am fost de față și nu știu care a fost atmosfera. Mi s-a spus că circulau în *foyer* tot felul de zvonuri. Un binevoitor s-a ostenit să vie până în culise, ca să-i aducă la cunoștință Norei Piacentini că probabil spectacolul o să fie interzis peste două-trei zile.

De ce? A ridicat din umeri ... La tracul obișnuit al premierei, se adăugau atâtea primejdii vagi, necunoscute.

Dar premiera a trecut în liniște. Credeam că am scăpat. Nu scăpasem.

Două zile mai târziu, în pagina unui ziar de seară (azi dispărut), d. Neagu Rădulescu publica o serie de caricaturi și între ele o „carte de vizită-anagramă” sub titlul *Cine este adevăratul autor al* Stelei fără nume?

Literele potrivite altfel, dădeau numele meu.

Am avut atunci, întregul nostru grup conspirativ, un moment de încremenire. Eram prinși. Eram, poate, pierduți. Cineva descoperise taina noastră. Dar cine? Și de unde?

Am avut realmente atunci o noapte de coșmar. Un gazetar nu poate ști cât rău poate face cu o simplă glumă, din ușurință. Pentru prima oară l-am văzut atunci și pe Soare îngrijorat.

Ne aștepta însă o lovitură mult mai gravă. Cinci zile după premieră apare în „Universul" sub semnătura cronicarului dramatic, d. Mardare, un articol intitulat: *Camuflajul în teatru*. Articol violent conținând acuzații precise. *Steaua fără nume* devine un caz public, o problemă gravă, o chestiune de stat. „Rămâne de văzut – scria cronicarul – dacă nu se aduce o gravă jignire literaturii române"

A fost probabil, în toată povestea noastră așa de agitată, ziua cea mai neagră. Astăzi, după atâta vreme, s-ar părea că panica noastră era exagerată. Atunci însă, când știam cât de scump puteam plăti marea noastră crimă, nu ne-a venit deloc ușor. Fără intervenția curajoasă a lui Ștefan Enescu, toată construcția noastră de până atunci, s-ar fi prăbușit. Dar a scris și – împreună cu Nora Piacentini, a obținut să se publice a doua zi, în același loc, o scrisoare de punere la punct, atât de energică, încât, formal vorbind, „cazul„ a fost închis.

Discuțiile continuau însă prin culisele lumei de teatru ...

Cine era vinovat, cred, de implicarea numelui meu în „cazul *Steaua fără nume*" – era prietenul meu Carandino.

Nora și Mircea îi dăduseră să citească un exemplar din piesă, cu mult înainte de premieră. L-a înapoiat peste câteva zile spunându-le: „Piesa asta e de Mihail Sebastian". Diagnosticul era înfiorător de precis. Nora mi-a povestit că a devenit în clipa aceea palidă. Se înțelege că a protestat – și încă foarte violent.

Câtva timp după premieră l-am întâlnit și eu. Mi-a spus, privindu-mă drept în ochi.

— Ți-am văzut piesa.

— Care piesă?

— Piesa d-tale.

Am negat, am protestat, am râs, m-am revoltat – dar nu l-am clintit.

Cine are manuscrise de ascuns să nu le dea de citit lui Nicu Carandino.

O poveste pentru Nora Piacentini

Datorez *Stelei fără nume* prietenia mea cu Nora Piacentini.O știam pe artistă – dar n-am descoperit decât atunci pe admirabila femeie, așa de puțin cunoscută. Lungi plimbări, lungi conversații, amintiri din trecut, proiecte pentru viitor – ne legau atâtea lucruri, de parcă ar fi fost între noi ani și ani de viață.

„Ar trebui să povestești într-o zi, cum a fost" – spunea Nora, când ne aduceam aminte despre *Steaua fără nume*.

„Da, Nora, o să povestec".

I-ar fi făcut poate plăcere să citească această poveste. Am scris-o pentru ea.

Unde este râsul ei clar? Unde este râsul ei, pentru totdeauna stins?

ADDENDA

BREVIAR

1935

7 ianuarie

„Revista Fundaţiilor Regale” a împlinit un an de apariţie. E desigur prea devreme pentru a judeca rolul ei în cultura românească, rol pentru care cele mai mari ambiţii sunt justificate. Se poate însă spune de pe acum că R.F.R. este cea mai serioasă publicaţie de cultură, din câte apar la noi. Foarte just articolul rezumativ al d-lui Camil Petrescu, *După un an*. El indică o conştiinţă exactă a ceea ce poate şi trebuie să fie o publicaţie regală, în care spiritul critic cedează de multe ori în faţa necesităţilor de sinteză. „Am căutat şi vom căuta să îmbrăţişăm toate modurile sensibilităţii româneşti de astăzi, chiar atunci când nu aderăm în totul la vreunul din ele. Căci această sensibilitate defineşte stilul unei epoci, uneori tocmai prin cusururile aparente şi în orice caz întreţine acea efervescenţă care e mediul viu de creaţie”.

D. Mihail Dragomirescu revine! Anul nou ne aduce într-adevăr primul număr din „Convorbiri critice” (Seria nouă) de sub direcţia binecunoscutului profesor. Ne-ar fi lesne să glumim căci materialul acestui prim număr este copios sub raportul humorului. Poezii, proză, critică, totul este hilariant, cacofonic, dragomirescian. Magistrul în persoană publică un început de roman (volumul X), vreo 6 studii critice şi o excelentă incursiune în „empireu” unde vreo 8 morţi iluştri discută despre „psihofizică”. Vedeţi, ne-ar fi uşor să glumim. Dar nu vrem. Căci în fond, oricât de ridiculă, nu este duioasă mania acestui bătrân care, luptându-se cu valurile de râs unanim, scrie mereu despre poezie şi proză, crezând în ceea ce scrie? Nu este într-un fel melancolică această încăpăţânare de bătrân, care la 70 de ani păstrează un entuziasm juvenil şi comic?

Până ce timpul ne va permite să le recenzăm pe larg, semnalăm din potopul de cărţi apărute în ultimul timp, două cărţi, ce ni se par esenţiale: *Oceanografie* de Mircea Eliade şi *Steaua Robilor* de Henriette Yvonne Stahl. Pe planuri diferite, din motive diferite, de interes diferit, aceste două cărţi ridică foarte sus nivelul scrisului actual. Vom reveni, vom insista şi vom comenta pe larg.

Desfiguraţii se numeşte romanul pe care îl tipăreşte d-na Sanda Movilă, în revista „Vremea”. Cunoaştem din întâmplare cartea: e un frumos roman, cu o dramă just schiţată, cu o atmosferă personală, cu câteva siluete vii, detaşate dintr-un sensibil joc de lumini şi umbre.

N-a avut niciun editor acest manuscris în mână?

Editura „Cultura Naţională” inaugurează o colecţie nouă de *eseuri* Nouă prin format, prin tipar, prin preocupări. Sunt deocamdată angajate pentru această colecţie un studiu al d-lui Şerban Cioculescu despre Tudor Arghezi şi un studiu al d-lui Tudor Vianu despre Ion Barbu.

„Cultura Naţională” îşi afirmă astfel din nou preferinţele sale pentru poezie şi eseu. Este un veritabil titlu de glorie.

„Cronica literară” semnată de d. Mihail Sebastian va apărea în „Rampa” de fiecare joi.

Cărţile şi revistele se trimit la redacţie. Un buletin bibliografic zilnic le va înregistra pe toate.

9 ianuarie

Este cu totul ciudată maniera în care Axel Munthe a fost prezentat publicului francez. Parisul, care de obicei are întâietatea tuturor traducerilor, cunoaşte cel din urmă *Cartea de la San Michele*, operă ce a cunoscut, după cum se ştie, un năvalnic succes mondial.

Tradus târziu, apărut într-o editură dubioasă, încăput pe mâna unui traducător de mâna zecea, Axel Munthe întâmpină la Paris mai rău decât ostilitatea criticii, indiferenţa ei. Semnificativ şi regretabil este faptul că din versiunea franceză au fost suprimate pur şi simplu capitolele privitoare la Charcot şi la medicina franceză. E adevărat că Axel Munthe îl prezintă caricaturizat cumplit pe marele Charcot. Mai e adevărat că acest nume este scump francezilor. Dar oricum, socoteam publicul francez mai sceptic şi mai îngăduitor cu glumele, chiar când sunt făcute pe seama sa şi chiar când sunt injuste.

Simptomatic, întinsul studiu politic asupra Italiei pe care a început să-l publice în revista „Marianne” Pierre Drieu la Rochelle.

Apropierea diplomatică franco-italiană, incontestabil cel mai de seamă fapt european, este însoţită astfel de o apropiere de ordin moral şi intelectual.

Studiul lui Drieu se numeşte *La France découvre l'Italie*, titlu ce va face mare plăcere italienilor, care de nimic n-au suferit mai mult în legitimul lor orgoliu, decât de ignorarea surâzătoare a Franţei.

Jean Guéhenno directorul revistei „Europe”, admirabil eseist, gânditor politic de stânga, promotor al aşa-numitului „populism” francez, publică *Jurnalul unui om de patruzeci de ani.*

Cartea ni se pare excepţională ca semnificaţie umană. De altmiteri numai cu acest titlu o însemnăm sub această rubrică, din care vrem să facem nu o rubrică de ecouri pestriţe, ci un breviar de fapte revelatoare.

Emil Dorian este autorul unui roman pentru copii – Vagabonzii – apărut într-o nouă editură, „Principele Mircea”.

Roman pentru copii? Genul e dificil. Cu atât mai dificil, cu cât în genere, cine scrie despre copii şi pentru ei se simte obligat să se „copilărească” asemeni acelor oameni mari, care îşi închipuie că se fac mai bine înţeleşi de copii, schimonosindu-se asemeni lor.

Romanul d-lui Dorian pare să fie altceva.

Despre Problema „Sarre” publică în „Revista Fundaţiilor Regale” un succint studiu d. Richard Hillard, cunoscut cronicar de politică externă. Este un tablou sobru, fără atitudini personale, fără pasiuni deformatoare, simplu, clar, informativ.

Am cetit puţine lucruri atât de juste despre tragedia europeană ce se va juca peste puţine zile, la 13 ianuarie, în acel mic şi periculos punct european.

10 ianuarie

Nu vom face, nicio *ingerinţă* – nici de ordin abstract – asupra bunilor noştri prieteni intelectuali, din *comitetul* care va decerna în curând, sub auspiciile Fundaţiilor Regale, aşa-zisele „premii ale scriitorilor needitaţi”.

De obicei, pronosticurile în această materie iau aer de mustrare sau de indicaţie, ceea ce indispune totdeauna orgoliul explicabil al unui juriu.

Vom comenta însă pe larg rezultatele, când le vom cunoaşte.

Nu credem că aceste premii sunt fără importanţă. S-a abuzat prea mult de premiile literare în România – falsificându-li-se rolul şi coborându-li-se nivelul – pentru ca să nu fim exigenţi şi, mai mult decât exigenţi, aspri, cu singurul juriu de oameni tineri şi liberi pe care îl cunoaştem. (Liberi de prejudecăţi – liberi de angajamente amicale – liberi de adversităţi personale).

Emoţionante *Amintirile de la Biblioteca Naţională*, pe care le publică în ultimul număr din „Vremea" d. Anton Holban. Cine a trecut vreodată la Paris prin magnifica bibliotecă din Rue de Richelieu, nu va ceti fără tresărire aceste note amintitoare, scrise cu melancolie, cu o sumă de nuanţe, cu fervoare. Transcriem: „De altfel aici toţi oamenii sunt bătrâni şi plini de ticuri. Moartea pândeşte pe fiecare din ei, dar n-au nici cea mai mică bănuială, şi-şi urmează munca cu aceeaşi sârguinţă căutând în ziare vechi cine ştie care semn, şi parcă nici nu observă câte o rază de soare rătăcind pe vreun ochi de sticlă din tavan, aruncând o lumină curioasă printre luminile artificiale ale lămpilor de pe masă, care se aprind foarte devreme, şi vrând să-ţi aducă o imagine a spectacolului de afară, la care au renunţat".

D. George Brătianu publicând recentele *File rupte din cartea războiului*, în (editura „Cultura Naţională") afirmă că între politică şi literatură nu este totuşi nimic incompatibil. Un şef de partid scriitor nu e o surpriză nicăieri în lume, căci intelectualitatea şi parlamentul se exclud numai la noi. Cartea d-lui Brătianu revelează un condei sigur şi evocator.

Bagaj de H. Bonciu este un roman? Între anumite pagini lirice sumbre şi între anumite notaţii epice juste, cartea d-lui Bonciu urmăreşte cu mijloace fericite uneori, deconcertante alteori, o dramă confuză. Vom reveni în cronica literară, la timp.

Sunt de Baudelaire într-adevăr paginile de amintiri teatrale pe care le publică „La Nouvelle Revue Française” în ultimul număr, sub un titlu atât de puţin baudelairian: *Mystères galants des Théâtres de Paris*?

D. Jacques Crepét, istoriograful care le-a găsit, pledează pentru această paternitate glorioasă, într-o lungă notă explicativă.

Iată – dacă lucrul se adevereşte – un Baudelaire monden, frivol şi în orice caz surprinzător.

Despre poezie scrie lucruri orgolioase Paul Valéry într-un eseu de confesiuni oarecum profesionale:

„Cred că este de esenţa poeziei ca ea să fie, după diversele feluri de spirit, ori complect fără valoare ori de infinită importanţă; ceea ce o face asemeni lui Dumnezeu însuşi.

11 ianuarie

Julien Benda, învinuit de a fi semnat de curând un manifest politic de stânga şi de a se fi depărtat astfel de la rezerva pe care o impunea el însuşi intelectualilor faţă de viaţa publică, dă interesante explicaţii asupra acestui fapt în N.R.F. Cităm distincţia dintre „stânga” şi „dreapta”.

„Mistica de stânga este acceptabilă pentru intelectual (cleric) şi cu acest prilej aş voi să revizuiesc un faimos cuvânt al lui Péguy. Péguy spunea că toate misticile sunt frumoase şi că toate politicile sunt urâte. Admit odată cu Pégny că toate politicile sunt urâte, aceea de stânga ca şi toate celelalte. Dar nu cred deloc că toate misticile sunt frumoase. Mistica de stânga onorează justiţia şi adevărul. Ea este frumoasă. Mistica de dreapta – cel puţin aceea de astăzi-onorează forţa, subordonează adevărul interesului social, respectează injustiţia „fatală”. Ea este urâtă.

Stânga onorează justiţia şi adevărul, dar nu le practică. Dreapta nu le practică, dar nici nu le onorează. Stânga este urâtă în politica sa şi urâtă în mistica sa. Dreapta este urâtă şi într-una şi într-alta.

Ştiţi cum îl cheamă pe Roger Vercel, autorul *Căpitanului Conan*, care a lut premiul Goncourt de anul acesta? Roger Cretin, iată un nume care făcea obligatoriu pseudonimul. Ceea ce nu-l împiedică evident pe purtătorul unui atât de incomod nume, să fie un scriitor de bună calitate.

Oameni excepţionali, cartea de eseuri şi portrete a d-lui F. Aderca este un breviar complect de viaţă modernă. D. Aderca nu este numai un intelectual de subtile resurse. El e în acelaşi timp un reporter, curios de spectacolele variate ale vieţii de azi pe care o priveşte fără nici o prejudecată, fără nici o superstiţie, cu o totală libertate de spirit.

Ticu Archip va publica oare anul acesta romanul pe care de atâta vreme îl anunţă şi din care în 1934 am cetit într-o revistă un fragment de admirabilă proză?

Dacă nu ne înşelăm, ultimul volum al d-rei Archip a apărut în 1929 – se numea *Aventura* şi era o colecţie de nuvele dramatice conturate, de un accent epic lapidar şi de o ţinută literară sobră. Şase ani de tăcere nu sunt excesivi?

Nu aşteptăm un răspuns. Aşteptăm o carte.

Oceanografie precizează unitar activitatea de eseist a d-lui Mircea Eliade. Strânse între două coperţi, studiile, reflexiile, comentările cu care acest scriitor ia parte la actualitatea românească şi străină, revelează o poziţie coerentă de gândire şi atitudine. Nu e nimic fragmentar în această carte făcută din fragmente. Totul întregeşte o viziune despre lume, organizată, complexă, vie.

Georges Duhamel va intra totuşi la Academie. Alegerea sa fusese sigură la ultimele alegeri, dar moartea tragică a lui Barthou, care se însărcinase cu „propaganda electorală”, a provocat un prim, dar un grav eşec.

Duhamel se va prezenta din nou în februarie, de astă dată candidând pentru fotoliul abatelui Brémond.

Cât despre fotoliul Barthou, se pare că nu i se vor face dificultăţi lui Paul Claudel, căruia dubla calitate de poet şi diplomat (se ştie că Paul Claudel este ambasadorul Franţei la Bruxelles) îi va înlesni intrarea sub cupolă.

„Castravetele de aur” şi „castravetele de argint” se numesc distincţiile strict onorifice pe care o mare revistă pariziană le decerne în fiecare săptămână la două din cele mai stupide texte apărute. Medalia este imaginară evident.

Dacă am introduce-o şi la noi, vă imaginaţi ce grea ar fi alegerea şi ce îmbulzită, competiţia. Iată o rubrică ce n-ar şoma în niciun caz.

12 ianuarie

Nostalgii al 5-lea volum din romanul d-lui C. Stere (*În preajma revoluţiei*) termină „ciclul rusesc”, dacă se poate spune, al acestei întinse evocări epice. Eroul romanului – Vania Răutu – va trece, odată cu viitorul volum, Prutul, intrând astfel în societatea românească. Este probabil momentul cel mal dificil al operei.

Foarte just rezumă d. Şerban Cioculescu rezultatele de până acum ale experienţei literare, pe care o face d. Stere.

„D. C. Stere a mai dovedit că la vârsta d-sale, când patimile au abdicat, se poate scrie de la o mare înălţime istoria unei vieţi care a cunoscut perspective vaste. Datorită unei culturi literare, alimentate probabil din romanul rusesc, şi unei culturi generale solide, la care s-a adăugat o experienţă omenească puţin obişnuită, autorul a putut, fără altă pregătire literară, să se situeze direct în literatura epică, cu un roman de pe acum clasic. Şti-va d-sa să dea evenimentelor româneşti aceeaşi proporţie, aceeaşi liniştită privire şi aceeaşi putere de creaţie obiectivă?

K. H. Zambaccian nu este numai colecţionarul de artă plastică, pe care îl cunoaştem, dar şi un bun înţelegător al tablourilor pe care le strânge cu atâta perseverare. Surprinzător – cel puţin ca preocupare – micul studiu pe care îl publică în „Revista Fundaţiilor Regale”: *Coloarea în pictura contemporană.*

Duh de basm volumul de poeme al d-lui Emil Gulian n-ar trebui să iasă din atenţia cetitorului de poezie – singurul cetitor care nu se poate lăsa terorizat de actualitatea librăriei, ci trebuie să-şi creeze anumite lecturi, totdeauna prezente. Dar Gulian ne datorează reveniri pe acest drum.

Vom scrie probabil despre *Duo* recentul roman al lui Colette, carte remarcabilă prin simplicitatea ei supremă şi prin tensiunea dramatică ce o străbate, fără să se vadă, dar izbucnind în ultimile pagini într-un accent magistral.

Să transcriem deocamdată, dintr-un interviu al scriitoarei, aceste câteva rânduri: „Nu, nu fac planuri, nu pot – asta mă întristează. Lucrez după anumite personagii, pe care le imaginez adevărate, reale...

Înainteez suferind... Sufer mult scriind.

Ultima mea vacanţă la Saint-Tropez mi-a fost stricată de *Duo*.

Şi pe urmă, odată lucrul terminat, odată volumul apărut, sunt cuprinsă de remuşcări. Văd cu o evidenţă uluitoare modificările, pe care ar trebui să le fac. Dar e prea târziu.”

Trebuie urmărite cu atenţie, dacă nu cu simpatie, notele politice de drum pe care le publică Daniel Halévy în *„Je suis partout”* (*Nouvelles voyages aux paysans du centre*).

Halévy este un eseist de dreapta, pe care nu-l iubim prea mult pentru orientarea sa politică, dar care ne impune prin eleganţă, ton, ţinută şi inteligenţă.

Ultima sa carte *(La république des camarades),* tipărită în vara trecută la Grasset era un cumplit pamflet împotriva radical-socialiştilor, viu, divers, ascuţit, plin de inteligenţă, de informaţie inedită, de comentarii acide şi – evident – de nedreptate.

Dar nu dreptatea sau nedreptatea lui Daniel Halévy interesază, cât stilul pe care acest intelectual veritabil îl aduce în politică.

De la Alain şi Thibaudet (care se găsesc însă de partea cealaltă a baricadei, spre stânga) n-au răsunat în politică multe voci mai demne.

Se pregăteşte la Paris o nouă antologie a poeziei moderne. Ţineţi probabil minte antologia apărută acum vreo 8 sau 9 ani în editura Kra.

Incompletă, parţială, cu nenumărate defecte de informaţie şi de alegere nu este mai puţin adevărat că acea carte a însemnat un fapt decisiv în răspândirea poeziei noi.

Noua antologie apare cu un eseu introductiv de Paul Valéry.

13 ianuarie

Despre evul mediu francez a vorbit marţi la Fundaţia Dalles, în ciclul organizat de Institutul francez, d. Mircea Vulcănescu. A fost o expunere amplă, în care darul de evocare al vorbitorului anima una din cele mai bogate erudiţii, din câte cunoaşte viaţa noastră culturală. Mai mult decât o conferinţă, a fost un studiu viu, complex, utilizând o informaţie ce ar fi putut alimenta o carte întreagă, informaţie luminată de un punct de vedere personal.

Mircea Vulcănescu datorează tinerei culturi româneşti, pe care a însufleţit-o de atâtea ori de la tribuna Fundaţiei, de la catedra universităţii sau din paginile atâtor reviste şi ziare, îi datorează acestei culturi cărţile pe care le-a scris sau pe care ar putea să le scrie, dar pe care până astăzi a refuzat să le publice.

Dan Petraşincu este un nume de tânăr scriitor pe care l-am reţinut de câteva ori din revistele literare, fără a putea exprima o judecată de valoare, ce ar fi fost desigur prematură.

La concursul de romane al ziarului „Adevărul”, un manuscris al d-lui Petraşincu a fost reţinut spre publicare: romanul „Sângele”. Îi aşteptăm apariţia cu o simpatie, pe care cartea, sperăm, o va verifica.

D. Virgil Gheorghiu nu este desigur un poet lipsit de talent. Următoarele versuri ar fi bunăoară frumoase:

Toamna putrezind între poame
Trece sub coviltire pe la bariere
Prin ploile cu gene lungi
Ca stelele filante
Spre burguri în cearcăne de bolţi.
Dogari martelează-n podgorii
Ca o incinerare de silvani.

Dar de ce o fi scriind d-sa „stele filante” în loc de „căzătoare”; de ce „martelează” în loc de „ciocănesc” şi, de ce mai ales „alemandă” în loc de „germană”?

E o preţiozitate inutilă, pe care nu o cereau nici ritmul, nici rima.

Samuel Butler este o descoperire a lui Valery Larbaud, care l-a tradus în franţuzeşte şi mulţumită căruia cunoaştem acel extraordinar roman *Ainsi va toute chair*, unul din cele mai frumoase din câte am cetit şi unul din cele mai semnificative pentru romanul englez. (Vă recomand această lectură: este esenţială).

Tot Larbaud a mai tradus *Erewhon* şi *Nouveaux voyages en Erewhon*, romane fantastice, în genul atât de scump britanicilor, de la Thomas Morus până azi.

Astăzi, Larbaud pregăteşte o apariţie a *Carnetelor lui Samuel Butler*, lucrare tradusă de el încă din [ ], dar dată abia azi tiparului din cauza... insuccesului de librărie, care întâmpinase primele traduceri din Butler.

Ceea ce indică puţinele resurse de asimilare pe care le are publicul cel mare nu numai la noi, dar şi într-o ţară ca Franţa.

14 ianuarie

Sus inima, scriitori români! articolul din „Vremea", al d-lui Mircea Eliade, reia cu violenţă, problema impozitului de 9 la sută asupra drepturilor de autor, chestiune despre care am vorbit şi noi la timp.

D. Eliade aduce un nou punct de vedere în discuţie. Să se perceapă aceşti 9 la sută, dacă altfel nu se poate, dar atunci, în schimbul lor, statul să pună la dispoziţia scriitorilor tot ceea ce profesiunea scrisului necesită în condiţiuni normale. Citām un fragment semnificativ:

„Bănuieşte vreunul din autorii lui 9 la sută ce obligaţii a contractat acum statul faţă de scriitori? Aceleaşi obligaţii, pe care le exercită şi în Ungaria şi în Bulgaria, şi în Uniunea Sovietelor, de a pune la îndemâna scriitorului, mijloace prompte de lucru (biblioteci, case de odihnă, călătorii, etc.), de a le asigura (prin bibliotecile populare ce cad direct în sarcina statului) un minimum de venit anual, de a-i ajuta să-şi facă locuinţe proprii, plătind rate minimale, (aşa cum se întâmplă cu scriitorii englezi şi la noi cu funcţionarii Băncei Naţionale), de a plăti întreţinerea scriitorilor bolnavi, de a le găsi de lucru prin înfiinţarea Editurilor de Stat etc."

Să sperăm că d. ministru de finanţe se va speria de aceste perspective şi, în ultimul moment, va renunţa la buclucaşele sale 9 la sută.

Emmanuel Berl publică în „Marianne" o serie de eseuri asupra femeii moderne" admirabile, ca înţelegere, lipsă de prejudecăţi şi spirit. Vom reveni probabil pe larg, când acest ciclu va fi terminat.

Amintim doar cetitorului că Emmanuel Berl înainte de a fi un gazetar politic (unul din cei mai dotaţi, din câţi posedă stânga franceză) a fost, şi desigur a rămas, un critic şi un moralist al conştiinţei moderne. Pamfletele sale *Mort de la pensée bourgeoise* şi *Mort de la morale bourgeoise* sunt revelatoare pentru noul spirit european, dacă un asemenea spirit există într-adevăr, aşa cum nădăjduim.

Pamfletarii bucureşteni ar putea afla din lectura lui Emmanuel Berl arta de a fi vehement fără trivialitate.

Foc în hanul cu tei ultimul roman al d-lui I. Peltz, clarifică multe posibilităţi epice ale acestui scriitor căruia nu i se putea reproşa decât un exces de abundenţă episodică. Linia romanului se simplifică disciplinată, viguroasă, netedă.

O afirmaţie gravă despre imposibilitatea criticei de a înţelege poezia face Paul Valéry: „Din mulţimea de lucrări savante ce în decursul veacurilor au fost consacrate poeziei, se văd miraculos de puţine (şi spun „puţine” spre a nu fi absolut) care să nu implice o negaţie a existenţei ei. Caracterele cele mai reale ale acestei arte, sunt parcă insultate de privirile ce se fixează asupra lor”.

16 ianuarie

O monografie de remarcabil interes documentar va fi *Teatrul românesc acum o sută de ani*, lucrare pe care o tipăresc d-nii George Baiculescu şi Ioan Massoff. Puţine lucruri mai pitoreşti, mai bogate în eroi şi legende, decât acest început de teatru, pe care îi evoacă această carte.

Apare la Oradea o revistă impresionantă prin dimensiuni, ţinută, tendinţă... Se numeşte „Familia” şi este un frumos volum lunar de 120 de pagini, tipărit în condiţii de demnitate tehnică pe care orice mare revistă nu numai de la noi, dar de oriunde ar putea să le ia drept îndreptar.

Se poate discuta asupra sumarului, asupra colaboratorilor, asupra materialului publicat – în genere inegal, dar cu lucruri interesante de multe ori. (Cu totul interesantă poziţia critică a revistei, fixată de cronicarul ei, d. Octav Şuluţiu, informat, atent şi pasionat în tot ce scrie).

Recomandam însă deocamdată „Familia”, numai pentru semnificaţia apariţiei sale ca gest.

Într-un oraş de provincie, se încearcă o publicaţie de caracter regional, aşa cum ne-ar trebui foarte multe, dacă viaţa noastră culturală n-ar fi atât de artificială, atât de fals centralizată într-o capitală care, cel puţin în materie literară, nu are deloc legături în ţară, cu provincia.

D.G. M. Samarineanu, directorul „Familiei" ar trebui, credem, să insiste asupra caracterului de cultură regională – singurul în stare să dea sens, prestigiu şi eficacitate revistei sale.

Se potrivesc foarte bine şi pentru literatura română actuală, cuvintele pe care le-a spus săptămâna trecută Henri Massis, într-un interviu despre literatura franceză:

„Literatura poate fără îndoială să câştige mult de pe urma noilor condiţiuni ce-i sunt impuse. Nu se vor mai scrie cărţi în anii viitori, pentru tirajul mare, pentru succesul facil, publicul fără număr şi câştigul cu orice preţ. Nu vom mai fi solicitaţi de editori şi directorii de colecţiuni. Dacă se va mai scrie, va fi cu adevărat din plăcerea de a face, din necesitatea de a spune ceva. Va fi actul gratuit în întreaga lui strălucire; se pare că ne îndreptăm acum către o viaţă literară mai rezonabilă, în care, fiece scriitor va putea conta pe un public mai mult sau mai puţin limitat, dar fidel, în care lectorii nu vor mai fi o mulţime, ci o societate aleasă. Ei se vor grupa după afinităţi în jurul scriitorilor, care le plac, şi nu scriitorii se vor sili să le fie lor pe plac. Şi scriitorii vor face în toată libertatea ceea ce va fi în gustul şi în dorul lor de a face".

Cuvinte juste care pot servi drept „motto” şi anului nostru literar, „an de inflaţie”, cum s-a zis, an de poligrafie stearpă.

17 ianuarie

S.S.R.-ul va ţine o adunare generală duminică, pentru a protesta oficial împotriva măsurilor fiscale împotriva scrisului. Am fi fericiţi dacă această adunare ar fi începutul unei mişcări de breaslă, în sensul sindical pe care l-am precizat nu de mult în acest ziar. Societatea scriitorilor nu-şi poate permite sentimentalisme, aşa-zise culturale. Ea trebuie să fie un organ de revendicări şi de luptă profesională. Ne vom ocupa pe larg de dezbaterile adunării, ce se pregăteşte.

Dincolo de golful Mexic (*Beyond the Mexic Bay*, Ed. Chatto and Windus) se numeşte ultima carte a lui Aldous Huxley. În vasta operă de romancier, nuvelist, eseist şi poet a lui Huxley, cartea aceasta nu poate fi comparată decât cu jurnalul lui de călătorie în jurul lumii *(Jesting Pilate,* apărută în traducere franceză sub numele *Le tour du monde d'un sceptique*). Totuşi, câte schimbări din 1926 până în 1934! *Dincolo de golful Mexic* nu mai aduce acele sclipitoare fragmente, acele atât de puţin duioase compătimiri, acea dezinteresată privire asupra istoriei contemporane conjugată cu un viu interes faţă de geografie şi artă.

Jurnalul în jurul lumii era, din acest punct de vedere, o carte mult mai antrenantă şi mai „inteligentă” decât actualele impresii din Guatemala şi Mexic. Aldous Huxeley priveşte acum cu mai multă pasiune în jurul lui, e mai concentrat şi mai informat.

Se găsesc în această carte pasagii de cincizeci-şaizeci de pagini asupra civilizaţiei Maya, asupra economiei primitive, asupra politicei moderne, etc. Pe alocurea, eseul ia locul impresiei fugare; teoria generală înlocuieşte fragmentul. Dacă n-ar fi scrisă cu acelaşi stil bine cunoscut – şi atât de puţin „englezesc” al lui Huxley– cartea aceasta de peste 300 de pagini ar fi aproape o lucrare ştiinţifică, serioasă şi corectă. Se pare că cetitorii englezi au observat de la început această deosebire. Căci *Dincolo de golful Mexic*, deşi a fost bine primită de critică, nu s-a bucurat de acelaşi succes de public ca *Jesting Pilate*, bunăoară.

18 ianuarie

Horia Oprescu publică în *Arena cu un singur spectator* apărută în editura Alcalay, note de drum variate, în care peisagiul şi lecturile se împrietenesc agreabil. Vom reveni asupra cărţii.

Pentru moment, amintim cetitorului că d. Horia Oprescu este autorul romanului *Floarea neagră* apărut în 1933, carte de debut, inegală desigur, dar cu remarcabile accente epice şi cu un instinct al vieţii, care biruie ezitările de compoziţie, explicabile evident.

„În general însă raporturile dintre autori şi editori sunt dintre cele mai cordiale. Se ajunge totdeauna, la înţelegere şi editorii sunt huliţi în special de autorii care n-au cetitori”. Aceasta este concluzia articolului pe care d. Em. Pauker, directorul editurii „Adevărul” îl publică în ziarul „Dimineaţa” de duminică, sub titlul *Polemici editoriale*.

Nu vom discuta fondul însuşi al articolului şi nici concluziile. Remarcăm doar că d. Pauker ţine cu prestigiu tocul în mână (lucru cu care ediorii nu ne prea obişnuiseră). Ce-ar fi dacă d. Pauker ar trece în tabăra noastră, a scriitorilor? Am avea un camarad excelent în plus şi – ceea ce e foarte important – un editor sceptic. Lucru foarte necesar.

Foarte vehement scrie d. Camil Petrescu despre problema impozitului asupra drepturilor de autor – chestiune asupra căreia cetitorii noştri au fost informaţi din timp.

Articolul său din „Gazeta” de sâmbătă vorbeşte despre o adevărată luptă de clasă, ce se revelează cu acest impozit: lupta burgheziei împotriva muncitorilor intelectuali.

„ ...care e raportul dintre acest stat şi scriitor? Mai întâi, îl loveşte printr-o barbară protecţie a hârtiei, produs al burgheziei indigene...

Statul acesta îşi mai rezervă dreptul să confisce toată producţia literară sub forma manualelor didactice, pentru educaţia micilor odrasle burgheze.

Dar ce face anume pentru scriitor? Nimic... Ar fi putut face o lege care să oblige pe librar să restituie costul cărţilor vândute... Ar putea face înlesniri de transport la poştă şi nu le face...

Ei bine vreţi o definiţie a luptelor de clasă? N-o fi prea bună pentru domnii economişti, dar e singurul lucru pe care nu-l vor lua unui «pârlit» de scriitor. O guvernare e în luptă de clasă cu o categorie socială, atunci când îi legiferează acesteia numai obligaţiile, nu şi drepturile.”

19 ianuarie

Ar trebui să stăruim într-o zi îndelung asupra liricei lui Aron Cotruş. I-am fi recunoscători, dacă ne-ar da prilejul, publicându-şi în volum toate poemele, pe care de câţiva ani le răspândeşte prin reviste. Este o lirică aspră, bătătorită, sumbră, cu mari elanuri, cu puternice străfulgerări, poezie socială şi patriotică, fără platitudine însă, fără declamaţie, poezie în care trece dârz „*Ardealul acesta de foc şi de piatră*”, cum sună un vers al său.

Iată în trei strofe (revista „Gând Românesc” No. 12 decembrie 1934) rezumată întreaga istorie a Ardealului: *Horia ce aspru voia să împlânte/ steaguri valahe pe aceeaşi cetate,/ cu oasele frânte/ stinsu-s-a 'n teascul unei crâncene roate...// Şincai, cronicarul, călcat-a şi el/ prin Alba-Iulia trecutului crud.../ Ale mersului lui încălţăminte de-oţel/ prin a veacului larmă parcă le-aud...// Pe Iancu-l pălmuiră acolo,* *mişeleşte,/ într-o oarbă şi surdă'nchisoare.../ De-aceea poate Alba-Iulia crescut-a şi creşte/ în noi, peste noi, tot mai mare.*

D. Demostene Botez publică întâiul său roman *Ghiocul*. E o lectură pe care o aşteptăm cu interes.

D. Botez vine spre proză, din cea mai dificilă zonă: poezia. E adevărat însă că în prealabil, d-sa a trecut prin jurnalism, experienţă pe care o înfruntă în paginile „Adevărului" şi ale „Cuvântului liber", cu o peniţă vie. alertă, tânără.

Ciclul de conferinţe al Societăţii scriitorilor români. Societatea Scriitorilor Români a organizat şi în acest an un ciclu de conferinţe, la sala Dalles, cu concursul celor mai strălucite personalităţi din lumea literară, socială şi politică.

Ciclul de conferinţe va începe în seara de marţi 22 ianuarie ora 9 seara când d. Radu Rosetti, scriitorul şi juristul atât de iubit şi apreciat, va vorbi despre „Obolul scriitorilor şi artiştilor români la înfăptuirea Unirii".

20 ianuarie

Sarah Osnat Halewy, dansatoarea iemenită, a cărei artă între copilărie şi halucinaţie ne-a surprins acum doi ani cu tot ce avea aspru, tumultos şi în acelaşi timp pur, mai rămâne doar câteva zile între noi.

Duminică 20 ianuarie la ora 10 dimineaţa va da, la Teatrul „Regina Maria”, ultimul său recitat de cânt şi dans.

D. Mircea Eliade va încadra arta Sarei Osnat într-o conferinţă despre dans.

Despre romanul modern scrie lucruri juste şi definitorii, Edmond Jaloux în ultima sa cronică literară. Este, în câteva rânduri, o sinteză luminoasă a întregului gen, a unei întregi literaturi.

„Dacă se examinează ansamblul romanului contimporan... se observă două grupuri de lucrări, foarte diferite. În primul găsim romane adesea haotice, nu totdeauna bine făcute, nici bine scrise, dar în care abundă seva, originalitatea, impresia directă şi, pentru a spune astfel, imediatul vieţii transmis printr-un temperament autonom. În al doilea, distingem dimpotrivă cărţi bine făcute, echilibrate scrise cu grijă... romane distinse, a căror originalitate este absentă şi care ne dau o nouă replică a unor lucrări deja familiare şi cunoscute. Acestor grupuri trebuie să le adăugăm totuşi pe romancierii care au început în abundenţă, în tumult, care au o veritabilă prospeţime de impresie, care se clarifică, se filtrează şi uneori se banalizează îmbătrânind – iar pe de altă parte pe aceia care au început mai mult sau mai puţin ca buni şcolari, dar care au acceptat lecţiile vieţii şi ale experienţei şi a căror operă dezvoltându-se, capătă densitate, bogăţie de interpretare şi de psihologie.

D. Pompiliu Constantinescu propune în ultimul său articol, o măsură excelentă în legătură cu impozitul asupra drepturilor de autor. D-sa suggerează un impozit de eventual 5 la sută asupra operelor căzute în aşa-zisul „domeniu public”.

Suntem cu totul alături de d. Constantinescu în susţinerea acestei măsuri: justă – în măsura în care pune capăt unei inexplicabile deposedări de bunuri în folosul întâiului neguţător – şi fericită, în măsura în care va izbuti să creeze un fond cultural apreciabil.

Societatea Scriitorilor Români ar trebui să se sesizeze. În ce ne priveşte ne vom sili să o facem atentă.

Până ce vom putea spune pe larg tot binele ce-l gândim despre excelenta monografie critică a d-lui Em. Ciomac, *Viaţa şi opera lui Richard Wagner*, semnalăm aici valoarea acestei cărţi, cuprinzătoare în informaţie, inteligentă în interpretări, elegantă în stil.

Alte filme cu Sarah Bernhardt.

În afară de filmul cu Cécile Sorel în rolul Sarei Bernhardt şi pus în scenă de Reinhardt, ziarele americane mai anunţă că se vor face şi alte două filme cu acelaşi subiect.

Unul avea ca principală interpretă pe Elissa Landi, şi altul, pe Marlene Dietrich.

24 ianuarie

Ochii maicii domnului se numeşte romanul d-lui T. Arghezi, pe care ni-l prezintă zilele acestea editura Alcalay.

Roman? Ar fi o surpriză. D. Arghezi nu s-a sfiit niciodată să vorbească de rău – cu humor, cu incisivitate, cu vervă – dar să vorbească oricum de rău romanul. Şi fără îndoială are dreptate. Căci *Icoanele de lemn* sau *Tabletele din Ţara de Kutty* nu sunt mai puţin magnifice pagini de proză românească, prin faptul că nu există în ele doi tineri care să înceapă la pagina 3-a o iubire şi s-o termine la pagina 300, acolo unde stă scris „fine”.

Totuşi... d. Arghezi ne promite un roman, iar editorul său ne asigură că-l vom avea.

Este *Ochii maicii domnului* un roman? Nu este? Nu ştim.

Dar e o carte de Arghezi şi e deajuns.

Margareta Sterian şi *Ducza Czara* au alcătuit şi publicat de curând o *Antologie a poeţilor polonezi contimporani*, carte de viu interes documentar, căreia nu-i lipsesc nici calităţile literare.

D-na Ducza Czara este aproape o figură bucureşteană de când osteneşte la noi pentru răspândirea cărţilor poloneze pe care le serveşte cu o fervoare şi o tenacitate ce ar trebui să ne servească de exemplu.

Cât despre d-na Margareta Sterian, d-sa nu este la întâia evadare din pictură, în folosul poeziei. D-na Sterian a publicat pe vremuri emoţionante tălmăciri din noua lirică americană.

Asupra antologiei e necesară o revenire.

Dacă vă deprimă actualitatea politică europeană, dacă nu vedeţi, nici un colţ de lumină pe înnouratul cer politic al continentului, căutaţi şi cetiţi o carte de politică – oricare – a lui Alain. E un înţelept, unul din puţinii care îi rămân Europei.

Vă recomand în special *Propos de Politique*, carte foarte simplă şi foarte adâncă. Într-un timp în care explicaţiile tehnice, schematice şi abstracte abundă, Alain este un filozof de bun simţ, care face apel la cele mai cuminţi intuiţii ale conştiinţei umane, pentru a explica o vreme atât de chinuită ca a noastră.

Ne surprinde, mai mult, ne întristează puţinul ecou ce găsesc în presa noastră literară, admirabilele traduceri din Charles Baudelaire ale d-lui Al. Philippide.

Considerăm această apariţie drept un fapt de artă esenţial, una din acele izbânzi care te obligă să cauţi dincolo de peniţa celui ce a scris un mic miracol fără explicaţie.

Nu ne-am fi imaginat că se vor putea găsi lui Baudelaire, într-o altă limbă decât cea franceză, echivalente atât de baudelairiene ca cele pe care ni le înfăţişează d. Philippide.

25 ianuarie

Există o lungă corespondenţă între I. L. Caragiale şi Paul Zarifopol. Dacă informaţiile noastre sunt exacte, e vorba de nu mai puţin două până la trei sute de scrisori, bilete, telegrame, schimbate între cei doi mari prieteni. O întreagă arhivă care se afla în posesia familiei Zarifopol şi – în mai mică măsură – în posesia doamnei Caragiale.

D. Şerban Cioculescu – însărcinat cu ducerea mai departe a editării operelor complete ale lui Caragiale – cercetează în prezent o parte din aceste documente. E un ochi critic, care va şti să aleagă. Am fi fericiţi dacă s-ar tipări – fie în cadrul acestor opere complecte atât de magnific editate la „Cultura Naţională”, fie într-un volum special – corespondenţa Caragiale-Zarifopol. O mai pitorească întâlnire de inteligenţe, o mai acidă confruntare de spirite critice, ar fi greu de găsit în cultura românească.

Pentru că suntem la capitolul corespondenţelor, să semnalăm – cu întârziere ce e dreptul – scrisorile lui Odobescu pe care le tipărea, nu de mult în „Revista Fundaţiilor Regale”, d. Scarlat Struţeanu.

Scrisori evocatoare, vorbind despre oameni, lucruri şi fapte de mult apuse, dar care capătă în scrisul grăbit al acestui Odobescu intim, un incontestabil aer de prezenţă şi de viaţă.

Nu e de mirare întârzierea cu care apar aceste pagini? Nu e, în genere, regretabilă lipsa noastră de atenţie faţă de ineditele marilor noştri scriitori? Lăsăm să zacă prin sertare de familie, prin vechi dosare academice, prin lăzi de nimeni cercetate hârtii dintre cele mai preţioase. Suntem de o inexplicabilă discreţie, noi care de obicei – slavă Domnului – nu ne sfiim să vorbim de toate nimicurile scandaloase şi stupide.

Rămân probabil câteva mii de pagini inedite din cei mai buni prozatori ai noştri, pagini pe care nu le vom descoperi, decât cercetând corespondenţele uitate.

Ce s-o fi făcând romanul *Ambigen* al d-lui Octav Şuluţiu? Premiat anul trecut de juriul revistei „Vremea”, acest roman apăruse pe sfert în foiletonul aceleaşi reviste, dar apariţia i-a fost brusc întreruptă din ordinul... ministerului de instrucţie publică.

Într-adevăr, ministerul – ruşinos prin temperament – s-a simţit ofensat de anumite pagini ale d-lui Şuluţiu, şi i-a ordonat să înceteze, sub aspre sancţiuni.

A trecut de atunci aproape un an. Pudoarea ministerului să fie oare la fel de violentă?

În orice caz, romanul ar trebui tipărit în volum. D. Şuluţiu, critic distins prin justă intuiţie şi demnă expresie, are dreptul să ne comunice prima sa experienţă epică.

27 ianuarie

Jurnalul unui om de 40 de ani, cartea lui Jean Guéhenno, despre care vom vorbi pe larg într-un articol viitor, poartă un „motto” semnificativ: *Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui.* Autorul acestei cugetări nu e altul decât Victor Hugo – alegere ce are tâlcul ei. Cunoaşteţi desigur vehementele atacuri ce s-au dus în ultimele luni la Paris împotriva lui Hugo, căruia oamenii de dreapta – neputând să-i ierte atitudinea politică libertară – nu ezită să-i spună imbecil. Un Victor Hugo imbecil? Stânga spirituală franceză a răspuns cu câteva excelente articole – cel mai bun fiind după credinţa noastră al lui Albert Thibaudet.

Oricum, Guéhenno recurgând la patronajul sufletesc al bătrânului Hugo pentru a-şi înfăţişa ultima carte, se înscrie curajos între „hugolatri”.

„Dreapta” şi „stânga” prind din ce în ce mai multă consistenţă în cultura franceză, care deplasează termenii din politică, în artă şi literatură. Pamfletul pe care îl publică de curând Pierre Gaxotte (istoric cu talent, dar cu grave orbiri partizane) împotriva lui André Gide, nu are altă explicaţie decât aversuniea unui om de dreapta în contra unui om de stânga. Citām:

„Domnul Gide a fost un scriitor: ne-a lăsat o operă... A murit.

Cu atât mai rău. Trebuie să-i fie multe iertate bătrânului om de litere care, alintat timp de 20 de ani, simte curiozitatea îndepărtându-se de persoana sa şi atenţia, de cărţile sale. Încercarea e dureroasă pentru cineva care nu îndrăzneşte să se lase în seama judecăţii posterităţii. D. Gide nu a venit la bolşevism, decât după ce încercase totul, asemeni unei cochete care se aruncă în scandal, după ce a epuizat chirurgia estetică.

Atunci, d. Gide intră în bolşevism, după cum alţii intră la mănăstire, de necaz; în plus, într-o societate capitalistă bine organizată, bolşevismul este un scop seducător: este confortul în revendicare;

bucuria morală de a fi printre oprimaţi, fără a renunţa la avantagiile oprimării...”

Şi aşa mai departe.

Palladio se numeşte eseul, pe care îl publică în franţuzeşte d. G. M. Cantacuzino, arhitectul şi criticul de artă cunoscut.

Cartea este o excepţională tipăritură, o reuşită tehnică demnă de condeiul autorului. Nu am cetit-o încă (e apărută de numai patru zile). Dar d. Cantacuzino ne este cunoscut din cele două volume de eseuri şi schiţe critice, pe care le-a publicat până acum în româneşte.

Primul său volum *Arcade, firide şi lespezi* nu aducea numai un material informativ şi critic excelent (ceea ce era de aşteptat), dar şi mărturia unui condei de veritabil artist, un stil simplu, sobru şi de o nuanţată eleganţă. Surpriza a fost confirmată de al doilea volum, apărut anul trecut în editarea Fundaţiilor Regale.

Despre *Palladio* vom mai vorbi probabil.

Este într-un fel emoţionantă fervoarea cu care de 9 ani încheiaţi, poetul I. Valerian tipăreşte – cu câte eforturi şi sacrificii? – revista sa „Viaţa literară”. Publicaţie modestă, paralizată de nenumărate dificultăţi materiale, „Viaţa literară” serveşte cu o răbdare aproape eroică scrisul literar tânăr, care îi datorează desigur foarte mult.

Explicaţi, dacă puteţi, indiferenţa totală pe care personal o întâmpină în lumea cetitoare, membrii juriului Goncourt. Cu excepţia lui Léon Daudet şi a lui Roland Dorgelés, nici unul nu este cetit.

Întrebaţi-vă: câte cărţi aţi cetit de Gaston Chéran sau de Rosny ainé, sau de Léon Hénnique.

Niciuna, desigur.

Iată de curând, a apărut o carte de Jean Ajalbert (şi el membru al juriului Goncourt): *La passion de Roland Garros.* Cine o citeşte? cine o comentează?

Ignorarea aceasta e ciudată, pentru că – după cum ştiţi – membrii juriului Goncourt cunosc în această calitate o popularitate de cinematograf. Corespondenţa pe care o primesc e imensă. Li se scrie, sunt fotografiaţi, li se publică declaraţiile, iar în ziua decernării premiului toată lumea cunoaşte *menu*-ul lor. Şi totuşi, atunci când îşi publică o carte, oamenii aceştia care pot face celebritatea oricui – se lovesc de o indiferenţa generală.

Mic mister al popularităţii, care se ştie e femeie, prin ingratitudine şi capricii.

28 ianuarie

Atentă la tot ce agită sau preocupă scrisul tinerilor, „Rampa” va dedica în curând, o dată pe săptămână, o rubrică a debuturilor literare.

Manuscrisele primite la redacţie se vor ceti toate cu multă solicitudine, dar şi cu egală exigenţă.

Eseul despre Tudor Arghezi, pe care îl pregăteşte criticul Şerban Cioculescu pentru colecţia recent inaugurată a „Culturii Naţionale" – va fi un studiu critic?

Se pare că nu. E adevărat că d. Cioculescu este cel mai indicat pentru asemenea operă. Indicat şi prin fervoarea sa argheziană şi – în egală măsură – prin luciditatea sa critică. De altfel, ar fi de ajuns să-şi adune în volum toate articolele, pe care le-a tipărit în decurs de zece ani despre poetul *Cuvintelor potrivite*, pentru a ne da un tablou critic complect.

Dar intenţiile sale sunt altele. Dacă ne este îngăduit să-l cităm fără indiscreţie şi fără frivolitate, Şerban Cioculescu vrea să scrie de astă dată „o şuetă despre Arghezi". O convorbire cu cetitorul uşoară, liberă şi digresivă – ceea ce nu exclude desigur înţelegerea critică.

„Autorul", romanul viitor al d-lui Camil Petrescu, să fie într-adevăr „sub tipar", aşa cum anunţă editura Adevărul?

Ne-am mira... şi ne-am bucura. Dar autorul *Patului lui Procust*, lucrează mult mai încet şi mai dificil – dificultate pe care o răscumpără de altfel prin calitatea lucrărilor ce tipăreşte.

Periferie de d. Lazăr Pach este un volumaş de poeme sociale, bine intenţionate în simţirea lor, dar jenante uneori prin stângăcia expresiei şi mai ales prin accentul lor tezist.

Poezia socială este un gen extrem de dificil. O paşte declamaţia, retorismul, locul comun, sentimentalismul trivial. I-am dori d-lui Pach o mai robustă ridicare a capului în faţa vieţii. Să-l recitească bunăoară pe Esenin. Nu pentru a-l pastişa (ceea ce din nefericire atâţia alţii fac mereu, cu furie, cu servilism, cu lipsă de imaginaţie), dar pentru a-şi da seama cât e de larg câmpul unei poezii adevărate, chiar atunci când ea este proletară.

30 ianuarie

Trebuie să spunem încă o dată că vom scrie despre *Estetica* d-lui Tudor Vianu, al cărui prim volum a apărut în noiembrie trecut.

Cartea este pe masa noastră de lucru – dar e una din acele lecturi, care cer timp şi perspectivă.

Traducerile care ni se oferă de la un timp nu sunt – toate – nici prost alese nici, uneori, prost făcute. Dar de ce nu înţeleg editorii noştri că nu este bine să arunci o carte străină în librărie fără a-i da cetitorului posibilitatea de a o identifica, de a o ceti în cadrul anumitor informaţii critice indispensabile?

Iată şi francezii traduc. Mai mult chiar, mult mai mult decât noi. Dar fiecare traducere este prezentată de un critic, care îi fixează în prefaţă locul, semnificaţia, valoarea. Ce frumoase, ce sintetice sunt prezentările, pe care Edmond Jaloux sau Benjamin Crémieux sau René Lalou le fac cărţilor englezeşti.

Nu e numai o elementară îndatorire intelectuală, dar e şi o bună normă comercială. Ce soartă ar fi avut Mary Webb, dacă traducerea ei în franţuzeşte n-ar fi purtat girul critic al lui Jacques de Lacretelle.

Numai astfel se poate despărţi maculatura de artă, José Careterro de Rosamond Lehmann.

Abatele Mugnier e un nume cunoscut cetitorilor de literatură franceză, deşi nu a tipărit personal nici o carte (după câte ştim).

Dar lui i se datoreşte conversiunea lui Cocteau, el e confesorul poeţilor, el prietenul lui Max Jacob, el în sfârşit bătrânul prieten al Principesei Bibescu, care ne vorbeşte în termeni emoţionaţi despre el în multe pagini, dar mai ales în admirabila *Lettre à l'abbé* din *Croisade pour l'anémone.*

Abatele Mugnier este un bătrân de 81 de ani, credincios şi sceptic, în felul abatelui Coignard, om de spirit şi de gust, om modern mai ales, în ciuda austerei sale sutane.

Iată o dovadă: „Fiţi siguri că în zilele noastre Sfântul Paul ar fi fost ziarist. S-ar fi servit de cotidiane, pentru ca să-şi răspândească epistolele. De altfel ce este mai bine scris decât *Scrisorile Apostolilor* şi mai ales *Evanghelia*, pe care nimic nu o egalează. Iată-l pe Chistos în Iudeia... Este viu în povestiri care, totuşi sunt pline de poezie”.

„Criza cărţii” care părea o formulă scoasă din uz, cel puţin din plictiseală, dacă nu din alte cauze mai optimiste, renaşte. O reia cu vehemenţă, Jean Jacques Brousson, vorbind – închipuiţi-vă – de vitregia statului francez faţă de „industriile spirituale”. Parcă ar fi în România şi parcă s-ar adresa nu d-lui Germain Martin, ci d-lui Victor Slăvescu.

„Dacă o puternică firmă de automobile sucombă (aluzie la recentul crah Citroen N.R.). Parlamentul răsună de interpretări. Miniştrii sunt asediaţi de întrebări. Toată lumea îi somează să ajute o industrie, care va lăsa în şomaj o serie de cetăţeni. Ei bine! Dar industria cărţii? Câte falimente în lumea editorilor în ultimii trei ani?

Cartea de lux a murit în floarea estampelor. Se soldează în prăvăliile de pe chei, la preţuri derizorii, cărţi care obţinuseră altădată favoarea eruditilor şi a curioşilor. Aceste tipărituri şi retipărituri se vând cu kilogramul, ca hârtie de împachetat brânza de hivarol sau brie-ul.

Şi dacă n-ar fi vorba decât de autori!

Dar mai e tipograful, zincograful, legătorul şi cascada intermediarilor.

Când o casă de editură lichidează, sunt nenumărate afaceri care fac la fel”.

31 ianuarie

Însemnările unui belfer, pe care de câţiva ani le publică în foiletoane săptămânale d. Ioachim Botez, apar zilele acestea într-un prim volum în Editura Fundaţiilor Regale.

D. Botez – pe care altminteri nu l-am întâlnit în nicio revistă – e un eseist sfătos„ amuzat de o digresiune, prins de o amintire, cucerit de o pagină recitită. Umanist, cu obişnuinţa vechilor texte, d-sa însufleţeşte o cultură de „belfer”, cu un spirit modern, îngăduitor, anatolefrancian, ceea ce dă paginilor sale o frumuseţe familiară, cordială.

Odiseea apare în cursul lunii februarie într-o nouă traducere, datorită d-lui E. Lovinescu, revenit astfel la preocupările sale umaniste, de la o vreme abandonate.

Ar trebui doar întrebat d. Lovinescu, cum va împăca acest umanism renăscut, cu asprul capitol pe care îl dedicase odată lui Homer, în care vedea un autor lizibil numai didactic, dar în nici un caz din punctul de vedere al artei.

Foarte frumoasă evocarea lui Alexandru Macedonski pe care o publică în ultimul număr al „Vremei”, d. I. Peltz. Pagini scrise cu o virilă emoţie despre o figură de poet, care începând în pitoresc se stinge – cu vremea – în legendă.

Iată un pasagiu cu deosebire frumos:

„— Ce ochi albaştri ai dumneata! îmi povestia cândva d. Tudor Arghezi că a spus cuiva Macedonski.

Ochilor ăstora li s-ar potrivi piatra asta de safir. Poftim. Ia-o!

Şi poetul întindea tânărului un inel cu un imens safir.

— Scumpe prietene, dă-mi voie să-ţi ofer acest briliant. Să-l ai ca amintire din parte-mi.

Şi poetul dăruia «briliantul» celuilalt invitat.

Pietrele nu erau autentice – elanul şi dragostea maestrului, însă, erau.”

1 februarie

Teatrul românesc acum o sută de ani, monografia d-lor George Baiculescu şi Ioan Massoff este o lectură de o valoare informativă certă şi în acelaşi timp o evocare, căreia nu-i lipseşte nici culoarea, nici pitorescul.

Se aşteaptă cu emoţie (chiar când nu e mărturisită) numele contigentului de premiaţi ai sezonului literar actual. Pe de o parte, premiile tinerilor scriitori needitaţi, iar pe de altă parte premiile S.S.R-ului agită şi îngrijorează multe pronosticuri.

Cât despre premiul Tekirghiol-Eforie – Goncourt-ul nostru – mai e o lună până atunci.

Cartea lui Ion Sântu, romanul jurnal al d-lui Ion Marin Sadoveanu, din care publicase pe vremuri câteva fragmente, de o concentrată tristeţe, va apare cândva?

Ceva din Malte Laurids Brigge – mai viril parcă – ceva din Céline – mai deschis însă – stăruia în acele pagini de meditaţie, de confesiune, de căutare.

D. Sadoveanu care a lăsat mai de mult uitării o certă vocaţie de poet, are dreptul să repete aceeaşi injustiţie pentru prozator?

La Moscova, se retipăreşte într-o nouă ediţie *Le Feu* al lui Barbusse. Foarte explicabil.

Dar în acelaşi timp apare o traducere a *Varietăţilor* lui Paul Valéry, ceea ce e departe de linia literaturii proletare, nu-i aşa?

Ni se pare excelentă iniţiativa Fundaţilor Regale de a tipări o colecţie de „Oraşe” româneşti, care să nu fie simple monografii informative, ci documente vii, peisagii evocate de câte un scriitor, preocupat mai mult de semnificaţiile morale ale unui loc, decât de imaginile lui fotografice.

Nu e de mirare că de la *România pitorească* a lui Vlahuţă – atât de inimoasă, dar atât de ineficace sentimentală – noi nu mai avem nici o carte despre această ţară care, convenim cu toţii că e frumoasă, deşi nimeni nu o cunoaşte?

Valori se numeşte volumul de mici eseuri pe care d. Mihail Ralea îl are sub tipar în editura Fundaţiilor Regale. *Valori* e un prea frumos titlu, care ni se pare însă parcă prea viguros pentru spiritul critic mai mult acomodant, decât intransigent, al d-lui Ralea. Dar va fi neîndoios o carte clară, serios gândită, cu gustul uşor didactic a tot ce scrie d. Ralea, dar şi cu eleganţa liniară a acestui scris.

A apărut la Paris al cincilea volum din corespondenţa lui Marcel Proust şi Paul Brach. Volumul pare a avea un remarcabil interes documentar în ce priveşte metoda de lucru a marelui romancier, modelele sale vii, „cheile” vastului roman şi o seamă de alte probleme „proustiene”.

E o apariţie oportună într-un timp în care fervoarea proustiană ne făcea impresia a fi într-o injustă acalmie.

Camil Petrescu va tipări în primăvară un mare volum de eseuri şi studii, în care va reuni o bună parte din paginile sale critice scrise de la 1922 până astăzi, de la „Revista Română” până la „Revista Fundaţilor Regale”, trecând prin „Săptămâna muncii intelectuale” şi „Cetatea literară”. Va fi un prilej, de revizuiri şi de confruntări, pasionant.

2 februarie

Remarcam din sumarul pe februarie al „Revistei Fundaţiilor Regale” versurile d-lui Simion Stolnicu, studiul d-lui Em. Ciomac despre Musorgski, studiul d-lui Şerban Cioculescu despre traducerea lui Baudelaire în româneşte şi a lui Eminescu în franţuzeşte, în sfârşit nota d-lui Zambaccian despre Pallady şi Iser.

Vom reveni pentru toate aceste menţiuni.

În restul numărului, ne oboseşte prea lungul roman al d-lui Gala Galaction, pe care de la un timp nu-l mai putem urmări. E o greşeală, credem, tipărirea unei atât de lungi opere. O dublă greşeală – şi pentru romanul d-lui Galaction care pierde mult dintr-o lectură la nesfârşit fragmentată – dar şi pentru revistă care îşi sacrifică astfel un bun număr de pagini de 14 luni încoace. Evident, o revistă lunară nu greşeşte tipărind opere de mai mare întindere – romane sau studii – cu condiţia să nu depăşească un maximum de 3–4 luni.

În sensul acesta, marile reviste franceze pot servi o bună lecţie.

Mircea Damian ne va da zilele acestea o nouă carte, care va fi un lung reportaj: *Bucureşti*.

N-am cetit nici unul din fragmentele până acum tipărite, tocmai pentru a ne rezerva plăcerea unei lecturi întregi. Avem încredere în această carte, căci dacă nuvelistul Mircea Damian ne-a dezamăgit uneori, reporterul cu acelaşi nume ne-a plăcut totdeauna.

Nu acestui reporter îi datorăm foarte frumoasa *Celulă No. 13*?

Discursul de recepţie, cu care a fost întâmpinat ieri la Academia Franceză, ducele de Broglie – noul nemuritor – a fost făcut de... Louis Barthou. Este fără îndoială ultima pagină, pe care o va fi scris subtilul om politic. Se ştie că spontaneitatea nu e o calitate academică. Discursurile ce se citesc în şedinţă publică, se fac cu luni de zile înainte, se prezintă adunării, se discută, se rectifică şi numai după ce au fost aprobate, se citesc de la tribună.

Astfel ducele de Broglie a fost salutat de o voce de dincolo de mormânt, una din cele mai calde voci ce au răsunat vreodată sub cupolă.

3 februarie

Oameni excepţionali cartea d-lui F. Aderca este un [breviar]de viaţă modernă. Am mai spus-o şi o repetăm.

„A fi european” este o noţiune din ce în ce mai anemică, din ce în ce mai compromisă. Doar Alain şi Julien Benda încearcă să mai menţină termenul şi să vorbească despre o mentalitate europeană unitară.

Ei bine, reportagiile şi portretele d-lui Aderca definesc o poziţie de european, un fel specific de a privi lumea şi a-i înţelege liniile directoare. O lectură plină de sugestii, care se cer duse mai departe, după ce ai sfârşit ultima pagină.

O carte, pe care trebuie neapărat s-o cunoaşteţi, dacă n-aţi cetit-o încă şi să o recitiţi, dacă o cunoaşteţi: *De necrezuta viaţă a Dumnealui Ioniţă căpitan de oaste.* Ion Anestin este un prodigios mânuitor de peniţă, în desen şi în scris.

Într-un moment în care Pirandello, recent încununat la Stockolm cu premiul Nobel, cunoaşte o popularitate admirativă, ce aminteşte zgomotoasa sa glorie din 1926, când publicul european aplauda contrariat şi măgulit de „profunzime” cele „şase personagii în căutarea unui autor” într-un asemenea moment, Jacques Copeau are curajul salutar de a scrie în cronica sa un just, sever şi politicos verdict. El rezumă cu fermitate tot ce avem să-i reproşăm lui Pirandello.

„Din toate acestea păstrăm anumită jenă, un anumit protest interior, sentimentul de a fi fost făcuţi fără voia noastră complicii unei anumite păcăleli. Îmi cer iertare pentru acest cuvânt, care va părea prea tare. Aş vrea să fiu mai puţin grăbit şi să pot introduce în exprimarea gândirii mele mai multă fineţă şi pătrundere. Desigur înţeleg ca un scriitor pasionat de teatru ca Pirandello, şi după ce l-a scrutat în toate misterele sale, să cedeze tentaţiei de a face chiar din el o materie dramatică. Înţeleg ca un actor ca Pitoëff să fie sedus de asemenea jocuri: joc al iluziunii contrariate, al acţiunii descompuse, joc al actorului cu personagiul, al regizorului şi al autorului cu instrumentul falsificat după voie, joc al luminii înclinând spre fantasmagorie, al decorului distrugându-se pe sine însuşi şi despuindu-se de orice iluzie pe măsură ce se sărăceşte acţiunea în care nimeni nu mai crede. Dar sunt acestea jocuri de teatru, jocuri menite să-i dea publicului sfânta iubire a teatrului, jocuri creatoare? Pun întrebarea. Şi îi răspund, în ce mă priveşte, preferând acţiunea legată, drama şi caracterele construite, artistul în funcţiunea sa, lumina în sinceritate, arhitectura".

D. Aureliu Weiss publică un lung studiu despre romanele d-lui Liviu Rebreanu. Studiul abia apărut, nu l-am cetit încă. De altfel d. Weiss nu este un critic, deosebit de apropiat preferinţelor noastre literare. În 1924, d-sa scria despre... Paul Hervieu. *C'est tout dire!*

Dar remarcăm şi aprobăm dimensiunile acestui studiu. Critica noastră înclină prea mult spre recenzie şi evită cu prea multă prudenţă studiul de amploare.

E în totul o impresie de improvizaţie, de provizoriu, de neatenţie, pe care numai o cronică bine susţinută (Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu) izbuteşte s-o înlăture.

4 februarie

„Şantier” este o revistă social-literară de stânga, pe care o conduce cu un entuziasm cam tern d. Ion Pas, om de bune intenţii desigur, dar scriitor şters, fără temperamentul combativ presupus de o asemenea publicaţie.

„Şantier” apare modest, aproape confidenţial, de vreo doi ani, neconvins parcă de propria sa existenţă. Publică o literatură de a doua mână, în care „teza socială” e servită de insuficiente resurse artistice. Cât despre articolele de „ideologie” ele ni se par fără pregnanţă, fără autoritate, fără informaţie. Cu sentimentalism, nu se poate face o revistă. Cu atât mai puţin o revistă de luptă.

Se încearcă de la o vreme crearea unei poezii sociale româneşti. De dreapta şi de stânga. Aproape toate revistele politice de atitudine aduc versuri cu „teză”. Cel mai metodic efort în acest sens îl face „Cuvântul liber”, care a şi inaugurat de curând o colecţie de poeme sociale.

Genul nu este desigur imposibil artisticeşte. Dovadă Esenin. Dovadă Cotruş al nostru, atât de realizat în dura simplicitate a lirei lui. Dar „teza”, „tendinţa”; „ideea” este un material poetic atât de dificil, încât numai un mare temperament liric îl poate arde şi duce până la incandescenţa poemului. Altfel, nu vom avea decât anemice, puerile şi inexpresive exerciţii, asemeni, *Poemului foamei* apărut în ultimul număr al „Cuvântului liber” şi pe care îl reproducem pentru edificare:

Se tipăresc revolte
În schelete de oropsiţi.

Rângiri păgâne
Lovesc vertiginos
Masivul zidului
Ce sângerează Adevărul.
Oftări țâșnesc
Din pântecul flămând
Peste craniul revoltelor de veac
În albia scrâșnirilor
Spasmodic curg
Șuvoaiele înfometării
Miraj robust
Alunecă prin spintecări
Un cânt de înfrățire
Cioplit în marmură
De libertăți

Sângele romanul d-lui Dan Petrașincu reținut de editura „Adevărul" la concursul de anul trecut, va apare la 15 februarie. O apariție pe care – am mai spus-o așteptăm cu încredere.

Dar în legătură cu concursurile de romane, e de remarcat un lucru îndeajuns de ciudat. Au fost anul trecut două concursuri, – al editurii „Adevărul" și al revistei „Vremea" – amândouă cu același obiect: romanul social.

Ei bine, din toate lucrările prezentate n-a fost nici una care să îndeplinească exigența aceasta. S-au prezentat romane psihologice, de notație intimă, de analiză – dar nicio operă cu preocupări sociale. Nu e ciudat? Timpul pe care îl trăim, e atât de agitat, dramele sale de ordin social sunt atât de adânci, curentele de masă, dezorientările colective, marile tendințe populare sunt atât de variate – și totuși acest câmp social viu, cuprinzător, dramatic nu-şi găseşte povestitorul.

Să fie un semn de indiferenţă, de toropeală? Ori nu e decât lipsa de perspectivă necesară înţelegerii unui fenomen social?

Căci – să nu uităm – *Răscoala* lui Liviu Rebreanu a apărut 26 de ani după răscoala iobagilor de la 1907.

6 februarie

Gli indiferenti (*Indiferenţii*) e un roman al unui foarte tânăr scriitor italian, Alberto Moravia, despre care suntem miraţi că nu s-a vorbit încă la noi deşi cartea i-a fost tradusă în franţuzeşte (ceea ce este deajuns pentru a stabili o reputaţie bucureşteană). Dar cartea este o excelentă operă, de o tristă vibraţie lirică, de o putere pasională care aminteşte mătăsoasa dinamită a *Copiilor teribili* ai lui Jean Cocteau.

Mirarea noastră era doar că fascismul italian – cu obsesia sănătăţii morale – permite o poveste atât de dizolvantă. Mirare repede lecuită: ultimul roman al lui Moravia a fost interzis de cenzură. Aşa da.

La Vladivostok – anunţă un ziar sovietic – au fost confiscate operele complecte ale lui Dostoievski, 18 mii de exemplare fiind arse în piaţa publică.

Să fie posibil? Ştirea o reproduce „L'Intransigeant" după „Svesda Vortoka". Nu pare deci a fi o perfidie burgheză, ci o informaţie exactă.

Ziarul adaugă că cercurile literare de la Moscova sunt indignate de această întâmplare. Dar în Rusia, ca pretutindeni, subprefecţii – fie ei şi marxişti – sunt mai tari decât „cercurile literare”.

Surprinzător atacul recent al lui Léon Daudet împotriva lui Stendhal, cu prilejul apariţiei a două noi monografii despre autorul lui *Le Rouge et le noir.* Cităm: „Stendhal este oare unul din foarte marii scriitori, pe aceeaşi linie cu Balzac sau cu Hugo din *Choses vues*, sau ca Flaubet de exemplu? La drept vorbind, după ce am crezut acest lucru pe vremuri, în tinereţe, după ce am recitit nu mai ştiu de câte ori *Le Rouge* şi *La Chartreuse*, după ce m-am înveselit de tot restul, de la *Lucien Leuwen* la *Mémoires d'un touriste*, de la *De L'Amour* la *Les Promenades dans Rome*, nu mai cred astăzi. Desluşesc în el anumită neputinţă, anumită îndrăzneală şi cruzime voită, pe scurt un cabotinaj interior, care mă fac să-l plasez – pentru a-mi spune întregul gând, în cazul şi înaintea tuturor scriitorilor de a doua linie. Este prinţul scriitorilor în subordine, din care un anumit snobism a vrut să facă un prinţ veritabil. Dar din punctul de vedere al laboratorului mintal, este foarte curios. E un caz.”

Atac surprinzător, care constituie o ciudată disidenţă de la pasiunea stendheliană, atât de vie astăzi.

Din „Gândirea”, ultimul număr, remarcăm eseul d-lui Blaga *Despre rasă ca stil.*

Vom reveni poate.

Joc în timp este titlul volumului de versuri, pe care l-a tipărit în Editura „Viata Românească" d-ra Florica Mumuianu, nume ce ne este cunoscut din 1926, când l-am întâlnit pentru prima dată în paginile „Universului literar", de sub conducerea d-lui Perpesicius. Nu va fi lipsită de interes lectura acestui volum, rezumând o experienţă poetică ce ni se părea pe vremuri interesantă, dar pe care de atunci n-am mai avut posibilitatea de a o urmări.

Căpitanul Conan, romanul lui Roger Vercel, care a obţinut premiul Goncourt 1934, va apare în luna martie în traducere românească. E o traducere pe care o justifică în bună parte caracterul pe jumătate românesc al acestei opere, căci se ştie – acţiunea se desfăşoară în România.

7 februarie

Spasme sub infinit Doamne! ce titlu. Nu ştim ce este, ce reprezintă, ce ascunde. L-am văzut în vitrina librăriei şi ne-a fost deajuns. Numai o lipsă de gust dusă până la desfrâu, numai o pierdere a înţelesului exact al cuvintelor, numai un dispreţ total pentru preciziune, pentru simplicitate, pentru adevăr, poate duce la asemenea abracadabrantă împerechere de vorbe. Nu e un titlu: e un simptom.

Ion Barbu studiul critic al d-lui Tudor Vianu apare curând în colecţia de eseuri a „Culturii Naţionale".

Va urma un *Tudor Arghezi* de Şerban Cioculescu.

Dacă ne-ar fi îngăduite sugestiile, ne-am lua libertatea să complectăm lista.

„L'union pour la verité" se numeşte puţin cam sentenţios un cerc intelectual parizian care organizează săptămânale dezbateri în contradictoriu despre problemele de actualitate.

Săptămâna trecută s-a comentat cazul André Gide, iar comentanţii au fost cu adevărat de prim ordin.

Împotriva lui Gide, Henri Massis a fost violent ca totdeauna. I-au răspuns Gabriel Marcel, François Mauriac, Ramon Fernandez. Au luat parte la atacuri din sală, Jacques Maritain şi Daniel Halévy. După cum vedeţi, echipele au fost strălucite.

La sfârşit a vorbit André Gide însuşi, care întrebat ce a sacrificat revoluţiei ruseşti, a răspuns cu simplicitate şi – poate – cu melancolie: „Am dat patru ani din viaţa mea de artist..."

Nu ştiam zilele trecute scriind aici o scurtă notă despre poezia lui Aron Cotruş, nu ştiam că vom avea atât de curând prilejul de a reveni pe larg. A apărut într-adevăr zilele acestea o culegere din poemele sale, sub titlul definitoriu *Horia*.

Lirica de revoltat a lui Aron Cotrus nu-şi putea găsi un mai potrivit patron spiritual.

8 februarie

D. Al. Rosetti publică în „Revista Fundaţiilor Regale" o foarte frumoasă *Notă despre o interpretă*, în care evocă emoţionant arta Katharinei Hepburn încadrând-o în psihologia romanului englez. Acest mic studiu, remarcabil prin fineţea inteligenţii cu care a fost scris, tipărit într-o revistă de ţinuta intelectuală a acesteia şi purtând semnătura unui profesor universitar, ridică problemele de cinematograf la un nivel necunoscut încă la noi. E o bucurie să cităm fragmentul final al acestei subtile schiţe critice:

„Cu aceste daruri atât de specifice, e natural să vedem în Katharine Hepburn o demnă parteneră a lui Heathcliff din Wuthering Heights, dacă vreodată romanul Emiliei Brontë s-ar aduce pe scenă. Cine, mai bine ca dânsa, ar putea da viaţă scenelor acestui roman de noapte, când ţiuie vântul de iarnă şi suntem cuprinşi de o frică, neînţeleasă? Realizat pe scenă sau nu, pentru noi Katharine Hepburn face parte din climatul moral al acestui roman cu rezonanţe grave, ce stă sub emblema soarelui negru al lui Gérard de Nerval, şi o vedem luându-şi locul în chip firesc printre personajele sale. Sunt apropieri ce se impun cu o neobişnuită forţă şi corespondenţe morale ce te fac să înţelegi mai bine sensul profund al unei opere de artă. Jocul Katharinei Hepburn este de două ori revelator: pe lângă sensul său etern uman, el ne face să retrăim lecturile noastre şi să ne-o imaginăm pe artistă în lumea eroilor noştri familiari. Dacă rolul artei este de a crea viaţă, atunci Katharine Hepburn se poate mândri mândri că a reuşit, prin artificiile artei sale, să ne facă să trăim intens câteva clipe alături de dânsa, într-o lume feerică, urcând emoţia noastră până la culmea lacrimilor”.

9 februarie

O superstiţie editorială este titlul cărţii. Sunt titluri „care se vând” şi titluri „care nu se vând”. Editorul îşi imaginează că aici stă cheia succesului sau a insuccesului şi nu e scriitor căruia să nu-i propună „idei” în materia aceasta.

Dar nici aiurea lucrurile nu se întâmplă altfel. Iată o amuzantă confesiune a lui Pierre Mille: „Primul meu volum se numea *Pe întinsul pământ* (*Sur la vaste terre*). Mi se părea că titlul exprimă exact ceea ce voiam eu să spun. Dar editorul meu ridică dispreţuitor din umeri:

— Infect! Infect! Nu e un titlu pentru public.

— Dar care sunt titlurile „pentru public”.

— Acelea în care se găseşte cuvântul „amor” şi cuvântul „păcat”. Ah! femeia care şi-a intitulat romanul „Amorul şi păcatul meu” avea avea geniu.

Benito Mussolini este ultima descoperire literară pariziană.

Într-adevăr, editura Flamarion a întreprins editarea *Operelor complecte* ale şefului fascist în mai multe volume, dintre care cel dintâi a şi apărut.

Nu este de altminteri prima gentileţe pariziană faţă de încruntatul prim-ministru italian. În 1932, parizienii aplaudau reprezentanţia dramei *Les cent jours,* în care Mussollni îl obliga pe Napoleon să spună anumite lucruri dezagreabile la adresa Franţei.

Dar suntem în 1935, în plină tandreţe mediteraneană.

Standard. Poeme de petrol şi energie se numeşte placheta de versuri a d-lui Alexandru Tudor-Miu.

Nu o cunoaştem încă. Dar d. Tudor-Miu este un poet, pe care l-am urmărit în revistele de literatură modernistă unde aducea dincolo de „cloşcele" artei revoluţionare, un vers personal, o imagine evocatoare.

Oswald Spengler, vag teoretician filosofic al naţional-socialismului, dezamăgit de experienţa primilor doi ani de „revoluţie", scrie un studiu reţinut, plin de îndoieli, plin de întrebări, care a fost primit cu destulă răceală la Berlin, dar cunoaşte acum la Paris un viu succes de curiozitate.

Studiul se chiamă în versiunea franceză *Anées d'espérance* şi a apărut în editura Mercure de France.

Socialism fascist se numeşte, cam paradoxal, volumul de eseuri politice tipărit recent de Drieu la Rochelle.

Această ciudată împreunare de termeni pare însă mai mult confuză, decât profundă. Drieu, ideolog ezitant, caută pace între termeni ireconciliabili.

Socialismul fascist, pe care ni-l propune, seamănă surprinzător de mult cu „comunismul individualist" – formulă nu mai puţin paradoxală, pe care André Gide o propunea în mesajul său către Congresul scriitorilor sovietici de la Moscova.

10 februarie

Al. O. Teodoreanu, cronicar gastronomic, deplasat în interes de serviciu la Karlsbad, a scris luna trecută un delicios *Karlsbaderkurzeilung,* care a circulat un timp în manuscris, spre bucuria intimilor şi care se publică astăzi într-un supliment al „Adevărului literar" (prilej cu care acest „Adevăr literar" devine lizibil). Cităm o scurtă parodie după Topârceanu, excelentă nu numai ca parodie, dar şi ca poem.

Dimineaţa, pe răcoare
Cum deschid pleoapele
O pornesc înspre izvoare
Să le încerc apele.
Şi mă plimb cu apa-n mână
Să-mi repar ponoasele
Aşteptând de-o săptămână
Să le văd foloasele.
Nici o damă, nici o fată
Să-mi aprind călcăile
Aş urla câteodată
Să răsune văile!
O să intru în păcat.
Sfinte, Doamne, ţine-mă.
Pentru vin nu am ficat
Pentru apă inemă.

Primim la redacţie o broşură despre Lazăr Şeineanu, scrisă de fratele său, d. Const. Şăineanu. Nu este numai o pioasă evocare; este – mai mult – o justă introducere la cunoaşterea unei mari opere.

„Critica" este o juná revistă (de... critică sperăm!) al cărui prim număr a apărut ieri.

Programul acestor patru mici pagini e impresionant.

„Veacul al XX-lea pune în faţa omenirii probleme şi mai uriaşe, ca cel trecut. În mijlocul stagnării generale trebuie desprins binele de rău, progresul de regres”.

Să sperăm că tânăra revistă bucureşteană va aduce acest serviciu „veacului al XX-lea” lucru pentru care nu ne îndoim, veacul îi va fi recunoscător.

Cetiţi în ultimul număr din N. R. F. micul studiu al lui André Lhote despre *Prestigiul desenului.* Indispensabil amatorului de expoziţii. Este un îndreptar, un criteriu, o lecţie.

Citām, pentru anecdotă, ultimele rânduri: „Nu ne rămâne decât să ne amintim de cuvântul lui Ingres: «Voi pune pe poarta Academiei mele: Aici se învaţă a desena şi voi crea astfel pictori.» Şi să ne mai amintim de acel strivitor răspuns dat de Tintoretto unui tânăr pictor bolognez, care îl întreba cum să devină pictor: «Desenează!» «Şi pe urmă?» «Desenează» «Şi pe urmă?» «Desenează».

60 scriitori români de origină evreiască se numeşte antologia pe care o publică un tânăr sârguitor, d. P. Podoleanu. A apărut pentru moment primul volum, cel de al doilea urmând să fie tipărit mai târziu. Vom scrie poate despre această carte care ne-ar putea prilejui o mai amplă dezbatere despre o veche, delicată şi insolubilă problemă. Evident nu vom dezlega nimic şi, probabil, nici autorul acestei antologii nu şi-a închipuit că va dezlega ceva. Dar munca sa are cel puţin o valoare informativă şi cu acest titlu o consemnăm aici.

11 februarie

Despre Diaghilev scria săptămâna trecuta lucruri emoţionante Georges Auric, cu prilejul unui concert închinat memoriei acestui mare animator al dansului şi al muzicii moderne.

Se ştie tot ce îi datorează Stravinski în special lui Serge de Diaghilev. Se cunoaşte epoca eroică a baletelor ruseşti, care, fără exagerare, au creat o nouă estetică europeană, cu rădăcini în teatru, în plastică, în folclor.

Auric aminteşte în special efortul îndârjit, pe care Diaghilev l-a cheltuit pentru a lansa L*e sacré du printemps,* operă întâmpinată la început de o vie ostilitate. E în evocarea lui Auric un fragment, care trece cu mult de orizontul unui simplu articol de ziar.

„Acum toată sala era ridicată în picioare, aclamând pe interpreţi, pe compozitor şi pe acest vrăjitor, care ştiuse să ducă până la triumf cea mai redutabilă dintre experienţe. Nu voi uita niciodată privirea obosită a lui Diaghilev. Toate acestea îl mişcau nesfârşit de mult, căci e frumos să simţi utilitatea anumitor lupte şi a fost o grea luptă aceea de a impune *Le Sacré* publicului. Dar de asemeni... succesul îl acoperea într-o melancolie emoţionantă. Cum să nu reţin înainte de orice, cele câteva fraze pe care mi le-a adresat atunci în tăcerea lojii noastre...: „Totul trebuie reluat de la început. Au înţeles”.

Ultimele cuvinte sunt admirabile. E concentrată în ele întreaga dramă a creatorului, care luptă pentru a fi înţeles, dar simte în momentul victoriei, că destinul său este de a născoci mereu forme care să rămână totuşi neînţelese.

„Totul trebuie luat de la început. Au înţeles”. E rezumatul unui destin în şapte cuvinte.

D. Eugen Ionescu ne roagă să anunţăm că nu face parte din conducerea revistei „Critica”. Prezenţa sa în primul număr este incidentală şi colaborarea a fost dată înainte de a fi cunoscut atitudinea numitei reviste.

Vom cunoaşte oare cândva drama *Avram Iancu* a lui Lucian Blaga, pe care o joacă de curând Teatrul Naţional din Cluj?

Dacă nu spectacolul, cel puţin textul.

„Cronica literară”, semnată de d. Mihail Sebastian, apare în „Rampa” de fiecare joi.

Cărţile şi revistele se primesc la redacţie.

13 februarie

Mica publicitate romanul d-lui Tudor Muşatescu apare astăzi în editura „Cugetarea”. Este, dacă nu ne înşelăm, un debut. Poet, ziarist, autor de teatru, nuvelist, d. Muşatescu face astăzi întâia sa incursiune în roman. Se va acomoda dimensiunilor acestui gen, talentul d-sale de animator al micilor fapte cotidiane, ştiinţa d-sale de a pune în valoare un detaliu, o replică sau un gest?

Credem că da. Şi suntem convinşi că lectura ne va confirma această credinţă.

Despre „Familia”, revista ce apare la Oradea sub direcţia d-lui M. G. Samarineanu am mai vorbit aici. Numărul pe ianuarie, primit zilele acestea, este unul din cele mai bune. Colaborările „din capitală”, ca să zicem aşa, sunt alese. Dar nu credem că ele vor defini locul exact, pe care această publicaţie are dreptul şi – suntem siguri – posibilitatea de a-l ocupa în revuistica noastră actuală. „Familia” ni se pare îndeosebi interesantă în măsura în care ea este „o revistă de la Oradea”. Adică o revistă ce înregistrează, lămureşte şi distinge problemele de cultură regională, în mijlocul cărora trăieşte. Vom remarca de aceea din sumarul pe ianuarie, studiile d-lor George Sofronie (*Politica pactelor regionale* şi *securitatea*), Onisifor Ghibu (*Contribuţie la problema ordinelor religioase din România*) şi Alexandru Olteanu (*Maghiarimea împotriva Europei*). De altfel asupra d-lui Olteanu s-ar cădea să revenim. Studiile pe care ni le-a dat până astăzi dovedesc o cunoaştere exactă a problemelor ardelene.

Cronica ne aduce nu mai puţin de nouă mici studii critice semnate de d. Octav Şuluţiu, un critic pe care îi cetim totdeauna cu plăcere, chiar când nu-i împărtăşim vederile. Ni se pare de exemplu că recenzia sa despre d. Al Philippide este injustă.

14 februarie

Helada este titlul ciclului de poeme pe care l-a tipărit recent d. N. Davidescu în editura Fundaţiilor Regale.

Am fi fost mai de mult ispitiţi să vorbim despre aceste poeme pe care – în parte – le-am cunoscut din paginile revistelor literare. Apariţia volumului ne va da prilejul unei cercetări mai atente de ansamblu. Să spunem de pe acum că lirica d-lui Davidescu este o frumoasă lecţie de artă stăpânită, într-un timp invadat de prea multe efuziuni. Rece, sculpturală, concentrată, poezia aceasta este un demn fapt de artă.

Tocmai acum când se discută în critica noastră literară despre inaptitudinea limbii româneşti de a da echivalente juste operelor străine traduse (vezi comentariile d-lui Pompiliu Constantinescu despre traducerile din Baudelaire), tocmai acum. d. E. Lovinescu afirmă dimpotrivă superioritatea limbii noastre asupra celor occidentale, în ce priveşte resursele sale de expresivitate, mai ales când e vorba de tălmăcirea unui text antic, Homer de exemplu. „Traducerile franceze făcute de savanţi şi chiar de marii poeţi nu dau nici pe departe savoarea textului antic: limba franceză e precisă, logică, lustruită, saturată de eleganţă şi mondenitate, aşa instrumentul ei deformează caracterul rural al lumii homerice şi transformă conacul din Itaca în curtea de la Versailles. Cu totul alte posibilităţi oferă limba română, de esenţă rustică şi patriarhală, în plină formaţie şi deci cu posibilităţi de creaţie verbală şi de mlădiere. Cu un astfel de instrument se putea încerca deşţepenirea flexibilităţii homerice din stilistica franceză solemnă şi curtenitoare, pentru a o reda într-o ciobănească sfătoasă şi persuasivă, melifenă şi candidă”.

Fragmentul acesta, după cum vedeţi, este excelent. Îl transcriem dintr-un articol tipărit în revista: „Familia” ultimul număr.

F. Aderca cere prin ultimul său articol din „Vremea” dreptul scriitorilor de a plăti impozit.

D. Aderca este indignat de protestele ridicate în ultimul timp împotriva birurilor pe scris. D-sa ţine neapărat la integritatea principiilor fiscale.

Să recunoaştem că anumite observaţii ale acestei „opinii separate” sunt juste. Şi noi am arătat că, oprită unde s-a oprit, acţiunea scriitorilor este meschină. Şi noi am înţeles că revolta lor trebuie să-şi depăşească obiectivul prea mărunt şi trebuie să devină o mişcare profesională bine organizată.

Să mai recunoaştem însă că intervenţia d-lui Aderca este în totul nedreaptă şi că argumentele sale sunt exagerat de fiscale.

Şi, în sfârşit, să recunoaştem că e un articol frumos scris, cu acea ezitare între humor şi revoltă, care defineşte scrisul d-lui Aderca.

„Criterion”, numărul pe ianuarie şi februarie, aduce studii de Mircea Eliade *(Reabilitarea Spiritualităţii),* Octav Şuluţiu *(Limba românească în Ardeal) H. H. Stahl (Satul)* şi Petru Comarnescu (*Tirania formulelor-capcane).*

D. Ion Cantacuzino scrie o notă despre o gravură a lui Goga, iar d. Mircea Vulcănescu un post scriptum la „dicţionarul ideilor”.

Vom reveni asupra sumarului.

15 februarie

O frază semnificativă pe care o citează René Lalou din primul tom al operelor complecte de Benito Mussolini: „Nu sunt obligat să prezint adevăruri schematice şi sistematizate. Mi-e deajuns să trezesc anumite stări de suflet şi să arăt în plină lumină anumite adevăruri”.

Cazul Hugo continuă cu violenţă la Paris. Se ştie că bătrânul Victor Hugo a fost de curând denunţat drept „imbecil”.

Publiciştii de stânga reacţionează, afirmând – ceea ce toată lumea ştie – geniul acestui poet, care a fost în acelaşi timp şi un ziarist liberator.

În acest sens, e cu totul amuzantă ancheta din „Nouvelles littéraire”:

„— *Ce aţi cetit mai bun în Victor Hugo?*”

„— *Ce aţi cetit mai prost?*”

Despre Jean Guéhenno, directorul revistei „Europe” şi autorul recent apărutului *„Journal d'un homme de quarante ans”* am mai scris la această rubrică.

Volumul trezeşte în Franţa vii comentarii. Iată, dintr-un studiu al lui Albert Thibaudet, un pasaj semnificativ:

„Guéhenno, a cărui literatură este până acum confesională, expune adică în mod direct o viaţă, s-a devotat cu o devoţiune de breton, să ocupe şi să apere o poziţie de clasă.

Autorul acestui jurnal încearcă un sentiment tragic, un sentiment al tragicului vieţii sale, tocmai în măsura în care el trăieşte într-o clasă a lumii ce nu este lumea clasei sale (*une classe du monde, qui n'est pas son monde de classe*) unde dezrădăcinarea şi instrucţia au făcut din el un burghez fără voie şi i-au dat ceea ce el numeşte, cu un cuvânt revelator, livreaua. Livreaua? Cu toate că nu a purtat-o deloc, ea îl explică în parte şi pe Rousseau. Dar, în fine, refuzul ambiţiei spirituale burgheze de către nişte oameni care, când de bună voie, când văitându-se, se acomodează condiţiei spirituale burgheze, acest refuz precum şi tragediile, comediile şi farsele ce reies de aici, punând în conflict, în acelaşi om... o manieră populară şi una burgheză de a gândi – formează o trăsătură importantă a geografiei de azi".

Fraza e lungă şi obositoare desigur, dar ea rezumă un punct de vedere cuprinzător.

16 februarie

Ziarul „Facla" care publică zilnic un excelent „bazar" literar, inteligent, acid, uneori injust, dar totdeauna viu şi informat, ne recomanda în numărul de ieri un nou poet, Mihail Vâlsan, din care publică trei poeme.

D. Mihail Vâlsan nu ne este un nume cu desăvârşire necunoscut. Ne amintim câteva frumoase versuri tipărite mai de mult în „Ritmul Vremii" şi în „Bilete de papagal". Ţineam minte de atunci o expresie plină, armonioasă, un suflu liric nealterat de abstracţii, o liniştită cursivitate. De atunci, d. Vâlsan a părăsit publicistica fără – se pare – a părăsi scrisul. Nu ştim dacă cele trei poeme din „Facla” însemnează o revenire sau numai o indiscreţie. În orice caz, le-am cetit cu plăcere. Preferăm – cu excepţia ultimei jumătăţi de vers, care ni se pare convenţională – preferăm aceste două strofe.

Mă uit la inimă ca la un ceas
Orele bat din ce în ce mai albe
Niciodată sensul n-a venit prea repede
Totuşi cât spaţiu e azi între clopot şi sunet.
Cade o frunză – tremură o stea,
Steaua goală cade şi ea.
Memoria se dezlipeşte de mine ca o amantă
Pipăi urma caldă. Şi mi-e frig.

Music-hall-ul este o ocupaţie frecventă a scriitorului parizian, care nu prea ezită să-şi lase biroul pentru scenă. Nu ne gândim la d-ra Collete Andris, dansatoare goală şi scriitoare tot goală. Dar Colette marea Colette, autoarea lui *Chéri* şi a lui *Duo*) a cântat adeseori la *music-hall*, iar de curând poetul Max Jacob a plecat într-un turneu de cabaret, prezentând diverşi şansonetişti, publicului de provincie.

E adevărat că drumul prin cabaret nu duce la Academie.

Stravinski scrie cu o curagioasă lipsă de pietate despre Bayreuth şi despre Wagner în *Memoriile* pe care a început să şi le publice în „Revue Musicale”.

„Spectacolul la care am asistat, nu m-ar mai ispiti astăzi, nici dacă mi s-ar oferi întreţinerea pe nimic. Toată atmosfera sălii, cadrul şi ambianţa îmi [*indesc*]. Era ca un fel de subcrematoriu şi te aşteptai să apară din când în când domnul în negru, însărcinat să pronunţe discursul solemn, exaltând calităţile defunctului.

Ordinul de reculegere fu dat de fanfară şi ceremonia începu. Mă făcui mic de tot şi imobil. După un sfert de ceas nu mai puteam: membrele îmi erau înţepenite, trebuia să-mi schimb poziţia. Crac! gata! Scaunul meu face un zgomot, care îmi cucereşte o sută de priviri furioase. Mă fac şi mai mic, dar nu mă gândesc, decât la un lucru: la sfârşitul actului, care va pune capăt martirajului meu. În sfârşit „pauza" soseşte şi sunt răsplătit de o pereche de crenvuşti şi un ţap de bere".

17 februarie

D. Emil Cioran, care este un gânditor catastrofic şi din nefericire un scriitor de talent, publică un „proiect de Românie" în revista „Vremea" un proiect de stat-mitralieră, stat-tun, stat-dinamită, stat-torpilor. care să-şi facă praf şi pulbere cetăţenii. D-sa vorbeşte despre „teroarea fecundă". D-sa interzice îndoielile, suprimă întrebările şi decretează obligativitatea metafizică. „Maximalismul statal" rezumă gândirea sa.

Sunt două lucruri ciudate în acest articol. Primul îl priveşte pe d. Cioran în persoană. Al doilea se referă la revista, ce-l găzduieşte.

1. Ni se pare straniu că vorbeşte despre disciplină, militarizare şi ordine absolută, un om destrămat ca d. Cioran, cu inteligenţa nihilistă, cu sensibilitatea haotică.

2. Ni se pare de asemeni ciudat că o revistă ca „Vremea”, a cărei poziţie politică este mai mult radicală şi democrată, publică fără explicaţii şi fără rezerve un asemenea manifest. „Vremea” e fără îndoială o publicaţie eclectică, iubitoare de libertate şi găzduind fără spirit partizan puncte de vedere diferite. Dar această atitudine ospitalieră nu exclude preciziunea.

Mircea Eliade începe tipărirea – deocamdată fragmentară – a unui erudit studiu de alchimie, ce va apare în volum în cursul lunii aprilie. Este o revenire la ciclul său de preocupări ştiinţifice, căci publicarea acestui studiu va fi repede urmată de apariţia tezei sale de doctorat, căreia îi face în prezent ultime puneri la punct.

Georges Tolstoi (nepot al marelui scriitor?) povesteşte, într-un ziar parizian, următoarea scenă:

„Când mă gândesc la Tolstoi, o scenă îmi revine în memorie: era în ultimii ani ai vieţii sale, atunci când evoluând către filozofia pură, condamnase „arta pentru artă”. În salonul cel mare de la Iasnaia Poliana, contesa Tolstoi recitea cu glas tare *Război şi pace*, iar scriitorul, care îşi renega acum nemuritoarea capodoperă, se închisese în cabinetul de lucru, ca să nu audă nimic.

Totuşi în cursul lecturii, reveni parcă fără voie în salon şi rămase tăcut în prag, până la sfârşitul capitolului.

Îl auzi atunci murmurând, cu faţa brusc întinerită şi cu ochii strălucitori: „Şi totuşi e foarte frumos”.

După o serie de poeţi lansaţi anul trecut de către premiile Fundaţiilor Regale, pentru anul acesta aşteptăm o nouă serie.

Nu ştim întru cât va fi mai bună sau mai proastă decât aceea de anul trecut, dar este cert că membrii comitetului au, de astă dată, de unde alege.

Sunt peste o sută de volume de manuscrise de versuri, de unde se vor alege numai patru. Este un prilej de selecţie, nu glumă.

18 februarie

Biblioteca „Rosidor” fusese o bună intenţie, repede părăsită. A publica volume ieftine de literatură, care să nu fie volume de literatură ieftină, (nu e tot aia!) era o ambiţie, dintre cele mai frumoase şi – recunoaştem – dintre cele mai dificile. Debuturile acestei colecţii justificau orice aşteptare. În colecţia „Rosidor” am cetit *Nopţi la Ada Kaleh,* subtila poveste a d-lui Romulus Dianu, *Omul de după uşă*, tragicul şi burlescul roman al d-lui Ion Călugăru, *Feciorul lui Nenea Take Vameşul,* romanul folcloric al Bucureştilor, scris de Sărmanul Klopstok, în sfârşit *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă–Termidor,* ciudată carte, ce făcea tranziţia între eseu, roman şi pamflet, genuri pe care d. F. Aderca le cultivă cu egală chemare.

Biblioteca „Rosidor" a fost însă o proastă afacere comercială? Nu ştim. Fapt e că după un an, nivelul i-a scăzut, literatura bună cedând locul maculaturii. Şi maculatura, fie că e de 100 de lei, fie că e numai de 25, lei, este acelaşi lucru.

Se pare că editura Ciornei încearcă o reabilitare a colecţiei „Rosidor", tipărind sub auspiciile ei câteva opere tinere, bine alese, decent tipărite.

Mica publicitate cartea d-lui Tudor Muşatescu aduce în roman o lume care până azi a fost rezervată teatrului sau schiţei, genuri ce o puteau cuprinde în aspectele ei dramatice, de dialog, de mişcare, de notaţie caricaturală. E într-adevăr de mirare că mica burghezie, dintre mahala şi centru (înţelegând „mahalaua" şi „centrul", ca pe nişte zone psihologice) nu şi-au găsit încă romancierul. Căci doară nu-l vom socoti pe d. Damian Stănoiu romancier, iar bietele sale *Camere mobilate* nu vor schimba adevărul acestei observaţii.

Deschidem cu foarte multă încredere romanul d-lui Muşatescu.

H. H. Stahl este un nume puţin cunoscut cetitorilor terorizaţi de reclame, imposturi, farse şi glorii efemere. Îl socotim drept unul din cei mai substanţiali eseişti ai culturii tinere, întrunind – puţin paradoxal – preocupări de viaţă ţărănească locală, cu o sensibilitate şi o cultură de occidental. Scrisul său elegant, simplu, capabil de variată expresie, surprinde puţin asprimea materialului pe care obişnuit îl tratează.

...Toate aceste reflecţii ne sunt sugerate de ultimul său studiu – *Satul* – publicat în numărul recent al revistei „Criterion”.

„Iconar” se numeşte un mic grup de genii cu domiciliul la Cernăuţi, unde tipăresc o revistă, editează o bibliotecă, lansează o serie de manifeste critice revoluţionare.

Sunt o mână de fani simpatici, cu talent uneori, cu orgoliu totdeauna (aşa cum stă bine vârstei lor), gata să dărâme cultura română actuală şi să instaureze în locul ei o cultură de 15 ani neîmpliniţi, corigentă la matematici şi latină, dar plină de entuziasm.

Ar fi ridicul, dacă n-ar fi înduioşător.

20 februarie

O strofă, care ne face să ne îndoim asupra datei de 17 februarie 1935, când poetul o publică: „*Prietene în oraşul ăsta mare Moartea vine fără pic de soare / Străzile sunt umede şi mute / Fetele bătrâne şi urâte.*” Nu e nici rău, nici bine. E numai vechi, extrem de vechi: 1922, 1923 cel mult. Pentru Dumnezeu, există un poet ce se chiamă Bacovia. Volumele lui le avem, le cetim. Mai e nevoie de un domn Salcia, care să-l transcrie?

Frumoase pagini despre Ion Creangă publică în revista „Gând românesc” d. Mircea Vulcănescu.

E un mic studiu, în care actualitatea lui Creangă este explicată prin sensul tinerei culturi româneşti, în căutare de rădăcini locale. D. Vulcănescu vede în răspopitul de la Humuleşti un prieten al generaţiei de astăzi, „Generaţie cu sufletul la gură”. Fără să acceptam în totul imaginea, pe care ne-o propune d. Vulcănescu pentru înţelegerea lui Creangă, trebuie să subliniem cât de juste sunt observaţiile sale cu privire la raporturile marelui povestitor cu Eminescu, pe de o parte, şi cu Maiorescu, pe de altă parte.

Încadrarea lui Creangă în viaţa satului, identificarea lui cu sufletul rural, d. Vulcăneascu o urmăreşte unitar şi o exprimă cu o simplicitate, pe alocuri, admirabilă.

Iată un fragment despre sat, ţărani şi ţărance:

„Viaţa individului e mult mai organic integrată în viaţa colectivităţii la sat ca în oraşe. Acolo nu există o deosebire hotărâtă între viaţa publică şi viaţa privată ca la noi. Originar alcătuit din rude şi vecini, trăind o aceeaşi comunitate de soartă, a unui om cu aceleaşi nevoi, muncind în acelaşi fel cu ceilalţi, – satul alcătuieşte încă pentru individ o adevărată familie spirituală. Omul nu e un străin pentru nimeni. Fiecare îi ştie pe toţi pe nume, îi ştie ce gândesc, ce au, ce fac. Fiecare e oglindit de toţi ceilalţi şi e înstrunit de ei. Când o ia razna, pilda celorlalţi îl trage înapoi pe făgaş; când întârzie, rândul celorlalţi îi arată că trebuie să se grăbească. Omul nu e niciodată însingurat în viaţa de la ţară; ci totdeauna sprijinit de reprezentări colective, de semne, de înţelesuri. El nu trăieşte într-o societate de finalităţi intermediare, de mijloace distincte şi interdependente, ci într-o comunitate de gânduri, de simţiri şi de dorinţe”.

21 februarie

Jiquidi publică o admirabilă „fotografie de familie” în ultimul „Cuvânt liber”. Tot umorul fotografului de provincie şi de mahala, grotesc şi grav, pompos şi ţeapăn, tot umorul albumurilor cu suveniruri din „saloanele” de provincie este prins în această imagine.

Valori volumul de eseuri al d-lui Mihail Ralea a apărut în Editura Fundaţiilor Regale.

E un ciclu de observaţii, reflexii, adnotări şi glosse pe marginea cărţilor, a ideilor, a problemelor de literatură şi gândire.

D. Ralea nu insistă asupra temelor sale. Le schiţează însă interesant, indică anumite sugestii, deschide unele perspective – lăsând cetitorului sarcina de a le duce mai departe.

E o carte ce invită la meditaţie şi o stimulează.

Chiar cu riscul de a depăşi proporţiile îngăduite unei note de breviar, vom transcrie dintr-un eseu al lui Ramon Fernandez despre *Literatură şi politică* (ultimul număr din N.R.F.) următorul fragment, lămuritor pentru cine a urmărit această problemă atât de discutată în ultima vreme.

„Cât despre mine, am oroare de cuvântul „liteteratură”. Este o hârtie de împachetat orice: literatura etnografică, literatura misticismului, a afaziei, a odontologiei. Iar noi: literatura literaturii. Prefer „Poezie” cuvânt ce este semantic legat de putere şi de viaţă. După cum există o poezie a gândirii

(Carlyle sau Péguy) diferită de logica gândirii, există şi o poezie a politicii, diferită de administraţia politicii. Ea nu este altceva decât reacţiunea unei sensibilităţi complexe faţă de evenimentele statului, sensibilitate obişnuită cu transpunerea artistică şi care se determină nu după condiţiile practice ale acţiunii, ci după acelea ale viziunii poetice. Această poezie, în cazuri excepţionale, ajunge la o acţiune directă şi fructuoasă (cazul Lamartine) sau se prelungeşte şi se clădeşte într-o doctrină de formă logică (cazul Charles Maurras). De cele mai multe ori, ca la Barrès şi ca la Gide, ea rămâne legată de expresie, de atitudine, de viaţa individuală a scriitorului reprezentativ. Ea marchează momentul, în care efortul creator ar vrea să se deplaseze de pe hârtie pe stradă, unde poetul ar vrea să facă o operă cu viaţa celorlalţi şi nu cu creaţiile visului său...

„Marianne" de săptămâna trecută anunţa pe curând apariţia în franţuzeşte a unei serii de 10 volume din literatura română modernă: roman, nuvelă şi eseu. Informaţia preciza că acest lucru s-ar datora iniţiativei Principesei Bibescu şi a principelui Anton Bibescu. Alte detalii lipsesc.

E de mirare că ştirea nu a fost redată în presa noastră şi că nici până astăzi nu a fost controlată. Nu vrem să ne grăbim bucuria – ceea ce ar fi imprudent şi prematur – dar oricum ne e îngăduit să ne gândim la tot ce ar fi stimulator în acest act. Aşteptăm aşadar.

Apare la Călăraşi o bine intenţionată revistă „Pământul", scrisă cu o fervoare ce s-a refugiat de mult în provincie şi numai în provincie. Îngăduitoare cu toată lumea, bucuroasă de orice oaspeţi, revista aceasta nu are desigur ambiţia de a oferi cetitorilor săi criterii de orientare literară, dar îi informează cu bună credinţă şi cu un entusiasm oarecum înduioşător.

D.G.M. Vlădescu, publicând în ultimul număr un manifest „pentru un sindicat al scriitorilor”, îşi invită confraţii bucureşteni să-i răspundă tot prin coloanele „Pământului”, care – spune d-sa – poate să devină un fel de Genevă a scrisului românesc.

Îi dorim acestei blânde Geneve, să fie însă mai energică decât cea de pe malurile lacului Leman.

22 februarie

Fard, romanul d-lui Ioan Massoff, recent apărut în colecţia „Rosidor”, aduce în pitorescul mediu al culiselor de teatru nu numai elementele epice ale unei „intrigi” cu eroi şi deznodământ, dar şi câteva ecouri nedeformate ale vieţii adevărate. Nu ştim dacă *Fard* este un roman cu cheie, bănuim însă că interesul documentar nu-i lipseşte.

Şi în Franţa se pune de la un timp problema străinilor. Simptom clasic de criză. Reacţiune simplă de sărăcie. (Inutil să spunem însă că nu se face acolo confuzia între „străin” şi „cetăţean” – aşa cum se face entuziast la noi). Dar e reconfortant, pentru spiritul de justiţie francez, să asculţi glasul lui Emmanuel Berl: „Dacă „peştii” străini au infectat Montmartre-ul, artiştii străini au întemeiat Montparnasul. Există Stawisky,dar există şi Stravinski. Trebuie oare să aprobăm pe cei care i-ar fi gonit cu strigătul „afară metecii!” pe D-na Curie, pe Metchnikov, pe Picasso sau Diaghilev?

...Legenda vrea ca Roma să fi fost fondată de Enea – un metec şi el. Sofocle a scris *Oedip la Colona*. Platon s-a refugiat la Siracuza.

Roland Dorgeles despre Hugo: *„Ce am cetit mai bun? Tot. „Mai prost? nimic”*. Cearta continuă.

Despre R. L. Stevenson şi cu deosebire despre *Comoara din insulă* tradusă de curând şi în româneşte, scrie lucruri de extremă delicateţă Alexandre Arnoux:

„Era nevoie de un englez pentru a fixa trăsăturile esenţiale ale fabulei aurului ascuns într-o insulă pierdută şi să ne piloteze visurile, să ni le expună furtunii, revoltei echipajului, trădării, masacrului. Povestea lui nu are nici o zbârcitură; atâta timp cât vor exista ochi pentru a privi curba orizontului, urechi de ascultat valurile, nări pentru a respira iodul şi sarea vântului, ea va mişca pe copiii uluiţi, pe adolescenţii neliniştiţi şi va mişca, în oamenii maturi, tot ce rămâne mai bun în ei, mai copilăros, mai nou în faţa vieţii.

Nea Nae e un titlu de N. D. Cocea, specific pentru condeiul său de polemist. Lapidar şi brutal, titlul acesta anunţă o carte de şarjă, de pamflet, de satiră – ceea ce face succesul romancierului Cocea.

Aniversarea lui Jules Vallés, ziarist, memorialist, critic şi, înainte de orice revoluţionar întruneşte sufragii unanime. Pe ale „stângii”, pentru atitudinea sa politică. Pe ale dreptei (inclusiv „Action Française”), pentru calitatea prozei sale, una din cele mai frumoase din câte sunt. Vallés este printre puţinii oameni de stânga, cărora reacţiunea le-a iertat atitudinea. Cazul Anatole France este şi el un exemplu, dar mai puţin probant. Căci France era un revoluţionar amator, un burghez cochetând cu anarhia, dar neluând-o prea în serios – în timp ce Vallés era cu adevărat un agitator, un om de acţiune, un om de mase.

Ceea ce nu înseamnă că i-au fost cruţate deziluziile.

„Mă apucă uneori remuşcări laşe, remuşcări criminale.

Da, îmi ajung până la inimă rotocoale de regret – regretul tinereţii mele sacrificate, al vieţii mele lăsată pradă foamei, regretul orgoliului meu aruncat la câini, al viitorului meu stricat de o mulţime ce-mi părea că are un suflet şi căreia voiam să-i fac într-o zi, onoarea forţei mele dureros agonisită”.

23 februarie

Emil Gulian a cetit marţi seara la postul nostru de radio versuri din volumul său *Duh* de *basm.* E un examen dificil. În genere scrisul rezistă greu microfonului, care „monotonizează”, suprimă accentele, şterge culoarea unei opere. Am ascultat cu oarecare teamă acele poeme, pe care le iubisem prea mult la lectură, ca să nu le aşteptăm cu îngrijorare călătorind prin aer.

Dar examenul a reuşit: au fost zece minute de poezie adevărată. E foarte rar lucru – şi nu numai la radio.

Politica nu ezită niciodată să năvălească în cultură, spre a-şi impune acolo simpatiile sau aversiunile. Băgaţi de seamă cum lupta dintre dreapta şi stânga în Franţa răspunde actualmente în zonele superioare prin „cazul Hugo". Am dat adesea la această rubrică ecouri din această bătălie, în care unii pretind că bătrânul Victor Hugo a fost un imbecil, iar alţii amintesc indignaţi că a fost un geniu. Cheia polemicii este simplă: Hugo a fost un om de stânga.

Atacul dreptei îşi caută acum şi alte obiective... Stendhal de exemplu. Transcriam nu de mult, tot aici, dintr-o cronică a lui Léon Daudet, câteva rânduri aspre, în care autorul lui *Rouge et noir* era foarte serios atacat.

Explicaţia? Iat-o, într-un fragment de Alain, scris acum câţiva ani, deci nu *„pour les besoins de la cause"*.

„Ar fi nimerit acum să se scrie despre Stendhal şi nu o singură dată.

Văd că este foarte atacat. „Gânditor nul, scriitor mediocru". Lovitura asta este politică. Tiranii, mari şi mici, se tem de acest scandalos exemplu al unui om de mare stil şi care nu respectă [...] Stendhal nu e deloc cetăţean. El nu ia în serios aceşti zei ai politicii care se cheamă stat şi putere. Îşi râde de stăpânire, îşi râde de oamenii importanţi. Zeii săi sunt curajul, onoarea, amorul, prietenia".

Max Liebermann a fost un pictor de spirit prusian declară într-un necrolog deferent şi rece, un ziar parizian.

Spirit prusian? Nu e exclus – dar ajunge pentru a stabili o identitate. Nu e decât un an şi jumătate de când. Liebermann era obligat să părăsească. „Academia germană de belle arte", pentru delict de nearianism.

Iată câteva cifre, care îi vor consola pe cei ce se plâng de supraproducţia noastră literară.

S-au tipărit în Germania în luna decembrie 1000 de volume, din care 426 romane, 123 cărţi pentru copii, 90 studii de teologie, 134 de religie şi filosofie, 50 de geografie şi voiaj, 39 studii de literatură şi artă, 46 biografii, scrisori şi memorii, 35 istorie şi 98 politică.

Chiar în proporţie, librăria românească este la o imensă distanţă de asemenea cifre.

Salade se numeşte, puţin caricatural, baletul pe care Serge Lifar l-a montat săptămâna trecută la Paris pe muzica lui Darius Milhaud şi în decorurile iui André Derain.

Este o colaborare ce aminteşte epoca eroică a baletelor ruseşti, Diaghilev, Stravinski, Nijinski.

„Arta este pentru noi o nevoie primordială, esenţială a vieţii" stă scris la intrarea expoziţiei „quadrienală" din Roma, deschisă de curând.

Credeţi orice despre fascism. Aprobați-l sau reprobaţi-l. Veţi recunoaşte însă că un regim care-şi impune asemenea lozinci, îşi scuză o bună parte din eventualele sale păcate.

Alexandre Arnoux e un nume care circulă de la un timp în lumea teatrului şi a cinematografului. Câteva încercări interesante, dar timide, de regizorat au indicat un spirit neliniştit, căutător. Ultima sa încercare este prelucrarea unei comedii de Calderón, *Medicul onoarei sale.*

Noi cunoaştem din Arnoux doar câteva scrisori, tipărite prin 1929 – *Lettres à Jacques Rivière* – publicate în colecția „Une oeuvre, un portrait”, carte mică, febrilă, confuză, extrem de naivă şi totuşi foarte gravă, revelând dezorientarea unei sensibilităţi în căutarea artei care s-o exprime.

Lectură instructivă pentru tinerii poeți.

24 februarie

Despre titluri, despre subiect – superstiţii de editor – spune lucruri excelente Léo Larguier:

„Cred că nici titlul, nici subiectul unei cărţi nu contează mult. Încercați să povestiţi istoria Doamnei Bovary: o femeie din provincie, care se plictiseşte, îşi înşală bărbatul și se otrăveşte, pentru că a făcut datorii de 3000 de franci. Asta e totul, dar Flaubert a compus cu asta cel mai prodigios dintre romane. Cât despre titlu, dacă Emma Rouault s-ar fi căsătorit cu un subchirurg Durand, titlul ar fi fost Madame Durand.

În secolul XVII, se intitulau cărţile *Opere*, *Poezii*, *Reflexii*, etc., şi dimpotrivă cele mai frumoase titluri au fost date probabil de parnasieni între 1808 şi 1880, unor cărţi ce nu se mai citesc.

O nouă istorie a Românilor, redactată de d. prof. C. Giurescu, va apare în curând în editura Fundaţiilor Regale. Este o lucrare de sinteză care va cuprinde trei mari volume de câte 500 pagini fiecare. Este inutil să stăruim asupra valorii acestei noi istorii a Românilor, care va înlocui sintezele lui Xenopol şi N. Iorga, lucrări lăudabile pentru timpul când au apărut, dar astăzi mult depăşite de cercetările şi documentele recent publicate. Deşi lucrare de ştiinţă, sinteza profesorului Giurescu va fi prezentată într-o formă epică accesibilă oricui. Controversele şi discuţiile tehnice n-au fost menţionate dându-se numai rezultatele. Notele din josul paginilor s-au suprimat, fiind înlocuite prin indicaţii bibliografice la sfârşitul fiecărui capitol.

Istoria Românilor va oferi astfel unei cât mai întinse pături de cetitori, o lectură plăcută şi de cel mai viu interes.

Primul volum, de circa 450 de pagini în 86, va apare la finele lunei aprilie; el duce povestirea până la moartea lui Alexandru Cel Bun (1432) şi cuprinde următoarele capitole mai însemnate: 1) *Pământul românesc*; 2) *Preistoria*; 3) *Istoria politică a dacilor până la Decebal*; 4) *Cultura şi civilizaţia dacilor*; 5) *Dacia Traiană*; 6) *Neamurile germane în Dacia*; 7)

Creştinarea daco-romanilor; 8) *Slavii şi rolul lor în formarea poporului român*; 9) *Uralo-altaicii (bulgarii, ungurii, pecenegii, cumanii) şi influenţa lor asupra noastră*; 11) *Întemeierea Moldovei*; 12) *Vlaicu-Vodă*; 13) *Mircea cel Bătrân*; 14) *Alexandru cel Bun*. Volumul va fi împodobit cu numeroase şi bogate ilustraţii înfăţişând personalităţile reprezentative, monumentele şi actele mai însemnate din cursul povestirei. Va cuprinde de asemenea o serie de hărți de mare eleganţă tehnică.

27 februarie

„Junimea literară” bătrâna revistă de litere şi arte care apare la Cernăuţi, este acum în mâinile tinerilor „iconari”. Lucrul ne bucură. Aflăm ce fac tinerii bucovineni, ce scriu, pe cine preţuiesc din cultura românească şi, mai ales, pe cine prețuiesc din grupul lor. În ultimul număr, d. Mircea Streinul, un poet plin de promisiuni, scrie un lung articol în care notează tot ce a produs literatura nouă – adică „tânără” – din Bucovina. Este un articol necesar pentru noi, cei din vechiul Regat. Un singur amănunt iritant: grupul „Iconarilor” se laudă între ei cu o vehemenţă bucureşteană. Ce justificare mai au, atunci, atacurile contra „cafenelei metropolei” şi contra „generației de la Capşa”? Mult infamata Capşa pare a lua fiinţă şi la Cernăuți. Acolo unde d. Mircea Streinul a adresat această cutremurătoare întrebare prietenilor săi de generaţie: „Iconari, de ce nu luaţi soarele în suflet?”

Am remarcat, de la apariţia sa, eseul d-lui Lucian Blaga *Despre rasă ca stil*, apărut în ultimul număr al „Gândirii” – şi v-am sfătuit să-l cetiţi, sigur de a vă face un real serviciu.

Sunt în acest eseu câteva pagini de frumoasă, demnă, împăcată înţelegere.

Transcriem ultimul pasaj, care îi este oarecum şi cheia de boltă: „Să nu stricăm, să nu nivelăm, să nu spălăcim, noi oamenii, ceea ce a răsărit din sânul naturii şi al sorţii cu irezistibila şi convingătoarea putere a unor fenomene originare plastic delimitate prin graţie de sus. Nu mai puţin condamnabil ar fi însă şi drumul celălalt, al excluderii rasiste. Atitudinea, pretenţioasă în formă, primejdioasă pe cât de naivă în esenţă, a messianismului rasist, care în ultimele sale consecinţe teoretice şi practice propagă, în ascuns sau pe faţă, imperialismul spiritual, fizic şi economic al unei singure rase – nu e prin nimic justificabilă. Simţimântul, singurul care deschide poarta spre un cadru ecumenic, simţimântul de evlavie în faţa fenomenului raselor – ne dictează să fim noi înşine, sub stelele noastre, şi să îngăduim celorlalţi să fie şi ei – tot ei înşişi sub stetele lor.”

Pământul ispitelor se numeşte romanul d-lui B. Iordan, recent apărut în editura „Adevărului”. E unul din manuscrisele recoltate cu prilejul concursului de romane din vara trecută.

D. Iordan a arătat în cartea sa precedentă – *Normaliştii* – reale calităţi de stăpânire epică, de sobrietate, calităţi pe care sperăm să le regăsim în noua sa carte.

Erich Noth critic şi eseist german de inspiraţie naţional-socialistă, a avut naivitatea într-adevăr comică de a socoti că are dreptul să scrie fără entuziasm totalitar. Cartea sa *Tragedia tinerimii germane* şi-a îngăduit să adauge unui ton general admirativ, câteva rezerve, câteva îngrijorări.

Consecinţă: Erich Noth se află astăzi în exil şi ţine la Paris conferinţe despre desocializarea naţional-socialismului.

Târzie revenire la luciditate!

În ultimul număr din „Les nouveles litteraires” Robert de Traz se ocupă de scriitorii francezi de dincolo de graniţele politice ale Franţei. Prilejul l-a furnizat o expoziţie a scriitorilor contimporani, recent organizată de către „Asociaţia internaţională a scriitorilor de limba franceză”. Grupul românesc este impresionant şi prin număr şi prin calitate: M-me de Noailles, Hélène Vacaresco, Princesse Bibesco. Panait Istrati, Matila Ghyka.

28 februarie

Varşovia, romanul lui Şalom Aş, tradus de d. F. Aderca şi tipărit de Editura „Eminescu” este o poveste stufoasă, densă, cuprinzând o lungă serie de eroi şi drame, toate organizate în jurul cetăţii poloneze, capitală de ghetou, cu o puzderie de tragedii şi comedii anonime, din care se detaşează, ici şi colo, un moment patetic, un strigăt, o chemare. Carte inegală, ce nu trebuie judecată pe detalii, *Varşovia* este o operă compactă, nu fără anumită sumbră grandoare de roman al mulţimei.

Horia, ciclul de poeme sociale ale d-lui Aron Cotruş, a apărut într-o mică plachetă, ce nu se află deocamdată la toate librăriile, dar pe care cetitorul va face bine s-o caute şi s-o găsească.

Vom vorbi la timp în cronica noastră literară despre aceste versuri, pe care nu o dată le-am remarcat.

Detaliu curios: placheta e tipărită la Varşovia la o tipografie poloneză şi e admirabil tipărită.

Ambigen, romanul d-lui Octav Șuluțiu, este sub tipar. Autorul face în prezent corecturile primelor coli. Cartea va fi, sperăm, în librării la începutul lunii aprilie. O aşteptăm cu justificată bucurie.

Actele vorbeşte este a doua carte pe care o va publica – foarte curând – d. I. Peltz, în acest început de an. Iată o fecunditate literară, care nu e industrie, ci elan, bogăţie, efort.

Max Jacob răspunde surprinzător anchetei despre Victor Hugo.

„Aş vrea să nu răspund frumoasei, ingenioasei şi abilei noastre anchete.

Un mare poet încetează a fi mare, când veacul său a trecut şi când el nu mai corespunde nevoilor noului veac. Dar nu spuneţi acest lucru, căci nu vreau să scandalizez pe nimeni. A existat un secol Hugo, un secol Baudelaire, trăim acum un secol Apollinaire. Se va vedea mai târziu.

E foarte frumos şi e într-un fel înduioşător. Max Jacob a fost bun prieten cu nefericitul Guillaume Apollinaire şi e un act de pietate această declaraţie. Dar, dacă poetul *Alcoolurilor* şi al *Caligramelor* a fost un admirabil trubadur modern, socotim totuşi exagerat a se vorbi de un „secol Apollinaire". Căci un secol are o sută de ani.

Despre Calderón, despre drama spaniolă în raport cu cea engleză, scrie lucruri pătrunzătoare Jacques Copeau:

„Unamuno, pe care trebuie să-l citească cine vrea să priceapă Spania, a scris că compatrioţii săi – contimporanii lui Calderón şi Calderón însuşi – au fost prea mult sub ocupaţia maurilor pentru a se realiza în cavalerismul medieval. De altfel, Calderón aparține strict timpului său şi Madridului, nu ar putea suporta o paralelă cu Shakeaspeare. Nu ajunge niciodată până la universal. Iar ferocitatea mecanică și oarecum abstractă a celor mai multe din personagiile sale nu se explică dincolo de timpul şi locul unde a scris. Comentariul pe care l-a dat Unamuno lui Caderon în *Esenţa Spaniei* mi se pare definitiv: „Gelozia, în teatrul lui Calderón, este gelozia onoarei jignite şi geloşii săi nu sărută ca Othelo, înainte de a ucide. Ei ucid fără dragoste, ca o concluzie a unui rece miogism”.

1 martie

Ion Minulescu transcrie şi azi cu uşurinţă „romanţe” în stilul celor de la 1910. Timpul n-a trecut prin hârtiile acestui poet? Anii nu l-au descurajat? ;„*Opreşte-mă / Nu mă lăsa / Să te sărut/ Căci gura mea / În clipa-n care-ţi muşcă gura / Îţi soarbe lacomă şi respirarea / Cu care-ţi prelungeşti caricatura / Pe care bunul Dumnezeu / Ţi-a creionat-o după chipul său / Aşa cum i-a dictat-o inspirarea!... / Opreşte-mă / Nu mă lăsa*” *Et caetera Et caetera.*

N. R. Ultimele două versuri sunt ale noastre.

François Mauriac va scrie oare teatru? Se ştie că Jacques Coppeau încearcă să-l convertească pe romancier la dramă. Reflexiile lui Mauriac în această privinţă sunt cu adevărat interesante:

„Da, teatrul mă interesează enorm. M-am gândit mult la asta. Cred totuşi că transpunerea romanelor mele pentru scenă, ar fi un eşec. Valoarea lor, bogăţia lor ar dispare şi n-ar mai rămâne decât o dramă schematică brutală şi tocmai asta nu vreau.

Voi izbuti oare să fac ceea ce visez? Sunt puţin înfricoşat: teatrul este arta cea mai dificilă, aceea în care autorul e silit să renunţe la cea mai mare parte din autoritatea sa. Când scriu un roman, mă aflu singur în faţa caietului meu. În teatru intervin discipline diferite şi ale căror exigenţe uneori se contrazic: interpretare, punere în scenă, public. Cu toate aceste elemente separate, trebuie să obţii un rezultat, un rezultat imediat, căci pe cetitor îl mai poţi convinge după lectură, dar pe spectator nu.

...Sunt foarte ispitit desigur să scriu teatru, dar dacă voi ceda, veţi fi surprinşi de piesa pe care o voi da. Tehnica îi va fi diferită de tehnica romanelor mele; cu toate capodoperele pe care le-a insiprat teatrul realist, nu mă simt înclinat spre el. Îmi displace acest fel de imitaţie servilă a vieţii. Aş vrea un teatru profund, real desigur, dar transpus într-o realitate poetică, un teatru mai puţin negru decât romanele mele, ceva în linia lui Cehov".

D-nii Sergiu Dan şi Romulus Dianu retipăresc într-o nouă ediţie şi cu titlu schimbat *Viaţa lui Anton Pann*. Cartea se va reciti probabil cu plăcere. O trecere de şase ani nu-i va fi stins calităţile de stil, de inteligenţă, de umor, pe care în 1929 le avea această cronică, uşor romanţată.

Între timp moda vieţilor romanţate... şi din câte cărţi ni se anunţau – ţineţi minte? – nu am rămas decât cu acest excelent *Anton Pann*.

2 martie

Eforturile „Cuvântului liber" de a stimula o poezie cu caracter social, proletar şi „populist" ni s-au părut mereu interesante în principiu, dar ratate... în fapt. Poemele până acum publicate, sunt de un retorism sentenţios şi vid, care l-ar face gelos pe d. Mircea Dem. Rădulescu. Şi Mircea Dem.-Răduleştii sunt la fel de regretabil esteticeşte şi în poezia roşie şi în cea tricoloră. Cu atât mai surprinsă ne e plăcerea de a putea reproduce din ultimul număr al revistei, aceste frumoase versuri, de o liniştită şi simplă emoţie.

am vrut
să-ţi fiu degetul cel mic
cel mai mic...,
să sângeri când prin vecini
unghia se prinde de mărăcini
şi dând să aduni picăturile
scurse pe gurile albăstriţelor,
să mă aduni pe mine
şi odată cu mine
şi cerul lor
şi răsuflarea ta...

Versurile sunt semnate Vera Frimu.

Între Gide şi Oscar Wilde, d. Maurice Martin du Gard stabileşte interesante raporturi intelectuale. Tema e veche, – totuşi comentariul interesant.

„Când se studiază influenţele pe care autorul lui *Caves du Vatican* le-a suferit, nu trebuie să uităm influenţa lui Wilde, care este de primă importanţă. Estetul, demoralizatorul, la Gide, sunt personaje datorate lui Wilde. Stilul lui Gide, el însuşi nu s-a banalizat decât prin reacţiune împotriva acestei influenţe. Dar Gide nefiind condamnat la muncă silnică, a căutat ceva care s-o înlocuească în existenţa lui, pentru a-l purifica. La Wilde ca şi la el, obsesia protestantă a *Bibliei* este atât de vie, încât amândoi îşi petrec viaţa atacând creştinismul şi încercând apoi să-l înlocuiască. „Trebuie să merg cât mai departe, trebuie să mi se întâmple altceva” îi spunea Wilde sub soarele Algeriei, în timpul tinereţii lor. Literaţi născuţi, ei nu cugetă la altceva decât să părăsească literatura, pentru o umanitate care să nu fie pătată de cerneală, ci de sânge”.

Copilăria unui netrebnic romanul d-lui Ion Călugăru, când apare? În ce editură apare? De ce n-a apărut încă?

Cunoaştem întâmplător această carte. O cunoaştem în manuscris. E o admirabilă poveste vie, complexă, cu oameni pitoreşti, cu drame şi comedii numeroase, cu o furtunoasă rumoare de viaţă colectivă prinsă în mişcarea ei, în visurile ei, în legendele ei.

Se va vedea.

Tot o carte de inspiraţie „populistă” este volumul *Paşi spre lumină* al d-lui Cristian Sârbu. Am remarcat, adesea la această rubrică, încercările – în ultimul timp destul de frecvente – de poezie tezistă. Nu se poate spune că d. Sârbu depăşeşte deocamdată nivelul celor ce se scriu în acest gen ingrat. Nimic nu e mai greu decât să salvezi un poem social de retorism. O cauză dreaptă nu este neapărat o bună temă literară.

3 martie

„Adevărul literar” publică săptămânal o imensă pagină de informaţii străine, pe care le ia – cum le ia toată lumea – din diverse săptămânale parisiene. Nimic de zis.

I s-ar putea doar cere venerabilei reviste să se ţină mai la curent cu lectura ziarelor străine şi să nu ne enunţe, de exemplu, „procesul Gide” trei săptămâni după ce a avut loc la Paris şi după ce toate rubricile literare de la noi („Vremea”, „Facla”, „Rampa”, etc.) l-au anunţat şi comentat.

Ce e mai amuzant, e că această pagină de reproduceri somnoroase se numeşte „Însemnări şi Polemici”. Însemnări – fie! Dar polemici?

„Revista burgheză” continuă să fie jună, suficientă, distractivă.

Tinerii burghezi nu au nimic de invidiat tinerilor extremişti, nici în impudenţă „intelectuală”, nici în curaj, nici în ridicul.

Nu poţi ceti aceste tinere pagini fără un părintesc sentiment de înduioşare.

Il faut que jeunesse se passe...

Apare de zece ani (pentru cine?) „Revista scriitoarelor şi scriitorilor români” publicaţie merituoasă prin râvna, răbdarea şi tenacitatea celor ce o conduc şi din care paginile de literatură bună nu lipsesc uneori, dar au aerul de a se fi rătăcit pe acolo din întâmplare, din greşală.

În ultimul număr, un fragment din romanul d-nei Hortensia Papadat-Bengescu, roman pe care îl aşteptăm cu interes.

„Manifest” este titlul combativ al unei reviste, care ne soseşte de la Iaşi, frumos tipărită, cu o seamă de bune intenţii, cu unele naivităţi, dar şi cu unele lucruri frumoase.

D. George Lesnea traduce frumos versuri din Serghei Esenin. Puţin caligrafic parcă.

D. Ionel Teodoreanu publică un fragment cu adolescenţi.

Vioaie notele şi ecourile informative.

Psihanaliza, care n-a apucat să se constituie la noi ca ştiinţă, a făcut în schimb şi face serioase ravagii literare. Aţi urmărit poate prin foiletoanele diverselor ziare, explicaţiile freudiste ale mai multor romane româneşti. Toate se reduc cu o deplorabilă simplicitate la „complexul lui Oedip”; „libido”; „simbolism sexual”.

Această activitate încearcă să părăsească acum faza entuziast diletantă. A apărut de aceea o aşa-zisă „Revistă Română de psihanaliză” (organul oficial al cercului român de studii psihanalitice).

În acest prim număr, un domn Dr. I. Nauman studiază în nu mai puţin de 19 pagini romanul *Întoarcerea din rai* de Mircea Eliade, explicând evident toate episoadele, toţi eroii, toate faptele prin câteva sumare obsesii sexuale. Este de o sărăcie inventivă cutremurătoare. Le dorim acestor domni doctori să fie buni medici. Critica literară nu este însă o îndeletnicire obligatorie.

4 martie

„Revista Fundaţiilor Regale”, numărul pe martie, aduce un admirabil sumar, pentru comentarea căruia va trebui să revenim şi să insistăm de numeroase ori. E o bogăţie de material, o diversitate de nume, o diversitate de preocupări, în sfârşit, în acest volum de 250 de pagini, cum numai o serioasă publicaţie de sinteză culturală poate realiza.

E necesar desigur să subliniem în primul rând studiul d-lui Şerban Cioculescu despre *Corespondenţa dintre I. L. Caragiale şi Paul Zarifopol*, studiu de un interes documentar excepţional. E un întreg capitol de istorie literară, pe care îl retrăim în aspectele lui nu numai cele mai pitoreşti, dar foarte adesea cele mai semnificative şi caracteristice. Iubitorii lui Caragiale vor afla aici sugestii şi indicaţii, care confirmă în autorul *Scrisorii pierdute* un intelectual, un om de suprem gust, o sensibilitate insuficient ascunsă sub limbagiul său colorat.

Cât despre Paul Zarifopol, cetitorii acestui număr al „Revistei Fundaţiilor”, vor putea să adauge informaţiilor pe care le dă studiul d-lui Cioculescu, lămuririle critice extrem de interesante ale d-lui Mircea Eliade în micul său studiu *Cum trebuie cetit Paul Zarifopol*.

D. profesor Rădulescu Motru publică un amplu eseu de cultură şi politică, sub titlul *Realizările spiritului*.

D-na Sanda Movilă şi d. Al. O Teodoreanu publică fiecare câte o nuvelă (*15 Minute* şi *Post Festum*).

Un eseu *Despre domnişoare* semnează d. D. I. Suchianu, câteva pagini delicate, subţiri, franţuzeşti. Un bun divertisment intelectual, cu unele observaţii personale.

Din variata rubrică a cronicilor, reţinem semnăturile d-lor Al. Rosetti *(A fi... moldovean)*. Const. Brăiloiu *(Despre muzica de pian a lui Debussy)*. Petru Comarnescu, G. M. Cantacuzino.

Revenirile sunt necesare. Le vom face.

Dintr-un studiu despre desemn al lui André Lhote, desprindem acest fragment ce nu-i va strica vizitatorului de expoziţii plastice.

„Este notoriu că orice obiect închide considerabil mai multe elemente decât trebuie pentru un tablou: de aici obligaţia alegerii. Ceea ce se ştie însă mai puţin este că nu poţi alege la nimereală, şi că trebuie să începi prin a separa elementele inutile. A le exprima simultan, ar fi o greşeală comparabilă unui pleonasm.

Prima datorie a unui pictor este să ştie a clasa aceste elemente după familii, iar a doua să evite împreunările între familii duşmane. Astfel se va feri să unească culoarea pusă cu modelatul. Cine spune „modelat", spune contrast de valori şi subînţelege tonuri de culori apropiate; desenul este mijlocul său ideal de expresie. A desena în acest caz este a înţelege că un ton foarte întunecat, trebuie să fie de aceeaşi esenţă pigmentară cu tonul clar, căruia i se opune.

6 martie

Vom discuta desigur pe larg într-un număr viitor eseul d-lui profesor Rădulescu-Motru, *Realizările spirituale.* Paginile acestea ni se par definitorii pentru datele actuale ale politicii şi culturii româneşti.

Dar până a le discuta după cuviinţă, transcriem câteva rânduri din concluzii.

„Românismul implică o disciplină severă atât în cuget cât şi în faptă. El cere, din partea acelora care îl practică, o nemiloasă autocritică. Xenofobia nu este românism. Nici demagogia naţionalistă. Românismul este un jurământ de credinţă în viitorul biologic şi sufletesc al neamului românesc.

...Politica românismului nu o poate face decât clasa socială care a susţinut şi în trecut povara destinului de român: ţărănimea prin mandatarii săi legali".

Articolul nostru *De ce nu scrieţi teatru*, publicat într-unul din numerele săptămânii trecute, a avut darul să deştepte variate reacţiuni printre cititori. Am primit o serie de scrisori, din felurite oraşe, ceea ce măsoară, nu numai actualitatea problemei în sine, dar şi curiozitatea cu care e urmărită. Ce-i putem spune cititorului nostru din Dorohoi, care ne îndeamnă să „luptăm"? Ce trebuie să-i replicăm unuia din corespondenţii noştri bucureşteni care ne povesteşte, într-o lungă epistolă, propriile sale peregrinări de autor dramatic în căutarea unui director înţelegător?

În sfârşit cum să comentăm toate propunerile, sugestiile, obiecţiile, ce ni se adresează în aceeaşi chestiune, pe care – mărturisim – n-o ştiam atât de arzătoare?

Suntem însă desigur bucuroşi de asemenea scrisori ce ne ajută să credem că scrisul nostru aici nu este într-adevăr altceva decât o convorbire cu cititorii.

Despre poezie şi roman spune lucruri juste François Mauriac într-un interviu, pe care l-am mai remarcat odată. Mai ales despre raporturile dintre poezie şi roman. Citām:

„Cetitorii sunt sensibili la o anumită stare de „transă", care nu este altceva decât starea poetică. Poezia romanului este o poezie care trebuie să izbucnească din cel mai profund omenesc, o poezie de ordin psihologic, comparabilă aceleia a lui Racine şi nu o poezie venită din afară.

Ar fi multe de spus despre ceea ce ar trebui să fie poezia în roman.

Ea trebuie să se degajeze în mod firesc din personagii.

7 martie

Mircea Eliade scrie în paranteză, într-un mic studiu despre Paul Zarifopol, o pledoarie pentru „modă" în filozofie şi cultură.

Sunt rânduri de o înşelătoare aparenţă de paradox. În realitate, ele propun un foarte serios adevăr.

„...moda... înseamnă contemporaneitate, prezenţă, comuniune.

...A avea o modă în filozofie, în gândire înseamnă a încerca să gândeşti cu mijloace proprii, a fi şi a rămâne viu. Pentru că problemele filozofice, deşi sunt fundamental aceleaşi, au, în fiecare epocă, în fiecare «generaţie» o altă tensiune, o altă toxicitate...

Căci, în definitiv, ce s-a creat în literatură şi în cultură în afara „modei”? Pascal, după câte ştim a fost creaţia sau, dacă vreţi, victima, modei de la Port-Royal. Umanismul întreg a fost modă. Iar dacă mergem mai în adâncul lucrului, sofiştii şi chiar filozofia post-socratică în întregime au fost o modă. Noi spunem: «curente», «şcoli», «influenţe» – dar ce sunt toate acestea decât exprimarea aceluiaşi adevăr: că o contemporaneitate perfectă înseamnă contagiune, imitaţie, osmoză?”

Geo Bogza a început în „Vremea” un nou reportaj din *Ţara Moţilor*, ţinut prea mult, exploatat în discursurile patetice de ocazie, dar prea puţin cunoscut. Bogza, care ne-a prezentat nu de mult o Basarabie surprinsă în tot ce e mizeria ei, tristul ei farmec şi complexul ei pitoresc, ne va aduce din Ţara Moţilor noi peisagii, figuri de oameni simplu văzuţi, drame simplu povestite, o întreagă umanitate peste care a trecut suflul de evocare epică al acestui tânăr şi original reporter.

„Excelsior” este numele unui nou săptămânal, dedicat problemelor de finanţe si economie, dar căruia caracterul de specialitate nu i-a suprimat nici accentul spontan şi vioi, nici diversitatea punctelor de vedere, nici chiar posibilitatea de a lărgi dincolo de economic câmpul de vedere. Colaborări somptuos semnate de diverse nume mari sunt încadrate într-un material documentar extrem de interesant, inedit în mare parte şi în directă legătură cu problemele actuale.

„Excelsior” apare sub direcţia d-lor Petru Comameseu şi H. Soreanu.

Ion Biberi se numeşte laureatul de anul acesta al Premiului Tekirghiol-Eforie. Manuscrisul premiat, romanul *Proces*, va apare până la finele lunii.

D. Biberi este un debutant. Este primul nume nou, pe care îl descopere acest premiu, ce se află în al treilea său an de existenţă. Într-adevăr, ţineţi minte că primul laureat (1933) a fost d. Mircea Eliade cu *Maitreyi,* iar cel de al doilea (1934) d. Sergiu Dan cu *Arsenic,* ambii scriitori cunoscuţi şi preţuiţi înainte de a fi cucerit această distincţie?

Ne bucurăm cu adevărat de faptul că premiul pe 1935 i se atribuie unui nou scriitor care altfel n-ar fi ajuns, decât cine ştie cu câte dificultăţi şi după cât timp, să fie editat. Nimic nu sperie mai mult pe editor decât un nume necunoscut. E o adevărată panică în faţa unui manuscris ce trebuie judecat fără alt criteriu decât al valoarei. Panică ce se eludează de altfel foarte simplu: editorii nu citesc niciodată manuscrisele pe care le resping. (Între noi fie zis, ei nu le citesc nici pe cele pe care le acceptă).

Premiul Tekirghiol-Eforie înlătură cel puţin pentru un singur debutant, aceste dificultăţi de neînvins. El îi acordă laureatului, d. Ion Biberi, nu numai posibilitatea tiparului, dar şi un prestigiu incontestabil. Să sperăm că romanul *Proces* va răspunde acestui prestigiu, căci, desigur, nu e uşor să susţii precedentele a două strălucite cărţi ca *Maitreyi* şi *Arsenic*. Dar numele d-lor Perpessicius, Şerban Cioculescu, Mihai D. Ralea, G. Călinescu şi Cezar Petrescu, alegătorii şi „giranţii" acestui debut, ne dau dreptul să aşteptăm cu încredere apariţia cărţii.

Suntem într-o săptămână a premiilor.

Căci, iată, odată cu Premiul Tekirghiol-Eforie, ne sunt anunţate şi aşa-numitele „premii ale scriitorilor tineri", pe care un comitet funcţionând pe lângă Fundaţiile Regale le-a decernat anul acesta d-lor Simion Stolnicu, Virgil Gheorghiu şi Ştefan Baciu, toţi trei autori de volume de versuri, Comitetului avea posibilitatea de a decerna 7 premii – patru pentru poezie şi trei pentru eseu. S-au prezentat aproape 100 de manuscrise.

Este semnificativ faptul că, dintr-o atât de abundentă recoltă de manuscrise, nu s-a putut alege totuşi numărul regulamentar de premiaţi. Şi doar nu se poate vorbi de excesiva severitate a unei comisiuni, care a premiat în 1934 pe d-nii Eugen Ionescu şi Dragoş Vrânceanu.

N-avem însă dreptul să fim nerecunoscători cu această comisiune, căreia, de asemenea, îi datorăm publicarea lui C. Noica, a lui Eugen Velicanu şi a lui Horia Stamatu. Să nădăjduim dar că noii săi premiaţi

– contingentul 1935 – vor fi pe linia înaintaşilor lor de acum un an.

Vor fi un semn de primăvară coperţile verzi deschise, pe care Fundaţiile le va înfăţişa peste puţin în librării, prezentându-ne trei poeţi.

Pentru că premiile literare sunt de actualitate, să repetăm întrebarea noastră cu privire la premiile S. S. R.-ului. Când se dau? Cine le dă?

10 martie

Principesa Bibescu spunea săptămâna trecută unei ziariste pariziene unele lucruri de mare delicateţă.

„Veţi înţelege acum că nu mă simt cu totul la largul meu de câte ori vorbesc despre mine însămi. În lumea literaturii, am impresia că sunt o rudă săracă. Căci ce este un artist care nu îndrăzneşte să exprime partea cea mai intimă a sa? Am fost crescută de o mamă care îmi repeta mereu, în felul ei, că „*le moi est haïssable*” şi multă vreme în mediul meu, a trebuit să ascund ca pe un viciu secret, activitatea mea de scriitor”.

Tablouri în cărbune se cheamă volumul de schiţe publicat recent de d. Ion Pas în editura „Cugetarea”. Sunt pagini scrise cu o compasiune ce dă volumului un ton poate prea minor, dar uman. O carte bună pentru oameni simpli. D. Pas de altminteri nu ţine să facă artă, ci să servească pe cei mulţi, pe cei obidiţi.

Francis Jammes, bătrânul de la Hasparren, a revenit la poezie. Publică în ultimul număr din N. R. F. un frumos ciclu de poeme, primele trei cânturi din *Alouette.*

O lectură care nu aduce nimic dincolo de *„Le deuil des primaveres”,* dar care se menţine pe linia vechilor, bunelor, blândelor poeme jammeiste. O reală bucurie.

Julien Benda publică de câtva timp o serie de reflexii politice, surprinzător de acide pentru apologetul „clericilor”. E adevărat că le atribuie unui personaj fantezist Éleuthère, dar acesta nu se jenează să mediteze cu destulă violenţă asupra fascismului şi asupra comunismului, deopotrivă de odioase sensibilităţii sale.

„Astăzi toţi şefii sunt siliţi să spună trupelor lor, că triumful lor este voit de o „lege”, al cărui secret le-a fost revelat de „ştiinţa istoriei”. (Comunism, Maurrasism, Hitlerism). Pe vremuri erau mai cinstiţi (sau mai puţin proşti). Spuneau: din voia Providenţei.

Rece sălbăticie a acelora care ucid în numele ştiinţei. Ea ne va face să-i regretăm pe cei care ucideau pentru Dumnezeul lor.”

„Ceea ce vor, este ca omul să nu mai gândească decât socialmente, să nu mai simtă decât socialmente. – Nu le-aţi cetit ultimele discursuri, în care declară că vor să formeze individualităţi, foarte puternice individualităţi. Nici vorbă. Au înţeles şi ei că interesul colectivului nu poate fi simţit cu putere şi servit cu putere, decât de puternice individualităţi. Dar a fi o individualitate este un lucru, iar a te simţi, a te voi o individualitate este cu totul alt lucru. Vor ei acest lucru?"

D. Tudor Vianu publică în frumoasa colecţie de eseuri a editurii „Cultura Naţională" studiul său critic despre poetul Ion Barbu. Cartea se află de două zile în librării şi avem conştiinţa că-i facem cetitorului nostru un mare serviciu, sfătuindu-l s-o citească. Nu e numai o excelentă cercetare asupra unui mare poet modern, dar este în genere o incursiune în regatul poeziei. Intuiţia sigură a criticului, sensibilitatea sa nuanţată, scrisul său organizat şi exact fac din această carte o adevărată introducere la o artă poetică.

Vom reveni desigur, într-un articol detaliat.

11 martie

Despre domnişoare eseul d-lui D. I. Suchianu, apărut în „Revista Fundaţiilor Regale", este – am spus-o – un model de comentariu suav şi delicat. Subiectul nu e nou. Ne amintim de o conferinţă a lui Jean Cocteau la Analele din Paris despre *„les jeunes-filles",* conferinţă de o neuitată poezie şi fineţe. D. Suchianu găseşte însă aspecte psihologice noi în această veche temă. Am fi ispitiţi să cităm cât mai mult. Desprindem oarecum la întâmplare un fragment.

„Un băiat prost devine uşor un fel de brută... O fată, când e proastă, ia acel aspect foarte particular pe care îl desemnează de minune cuvântul românesc „toantă". Deosebirea dintre brută şi toantă este că în cazul întâi se evoluează către o indiferenţă cinică, în cazul al doilea către o apatie pură şi simplă şi către o neglijenţă morală (care nu-i incompatibilă cu oarecare bunătate, pe când indiferenţa cinică are totdeauna un coeficient de răutate).

...Adeseori tontenia este un accident remediabil; şi mai întotdeauna ea este un văl ce trebuie doar ridicat. Inteligenţa e oarecum congenitală la femei, şi doar obnubilată de circumstanţe diverse. A fi inteligent nu înseamnă a reuşi, a te descurca cu succes, a triumfa în stima altora, înseamnă pur şi simplu a fi deschis faţă de lumea înconjurătoare, a o primi în sufletul tău, a o primi cât mai mult aşa cum e. În genere preocuparea acţiunii obturează. Iată de ce omul de energie nu-i cu adevărat inteligent. Comprehensiunea implică lipsă de grabă şi de interese imediate; implică voluptatea în sine de a şti, plăcerea de a pricepe pur şi simplu, fără alt profit anex".

Surorile Vasilescu [sic] este pitorescul titlu al viitorului roman al d-lui Sergiu Dan, trebuind să apară în primele zile din aprilie, în editura „Cultura Naţională".

Aşteptăm o carte de inteligenţă, de ironie, de sobrietate artistică – tot lucruri ce nu exclud evident nici pasiunea, nici adâncimea.

„Vremea”, apărută ieri, aduce semnăturile sale obişnuite şi preţioase: F. Aderca, Vladimir Donescu, Mircea Eliade, Pompiliu Constantinescu, Geo Bogza, Petru Comarnescu, Anton Holban, Anestin, Mircea Ştefănescu.

12 martie

D. A. Pop Marţian, poetul pe care îl socoteam definitiv pierdut poeziei, revine după o tăcere de câţiva ani cu un frumos ciclu de versuri, în care elementele argheziene (şi altele...) sunt pe alocuri vizibile, dar care realizează uneori frumoase momente de simplicitate şi emoţie.

Tânără şi albă eşti ca iada, sănătoasă ca un mânz – dragostea ta-i azima la prânz, frântă sub un paltin când livada goală-n apa soarelui se scaldă.

Ochii buni de depărtare caldă dă-mi-i! mai adună-i de pe ape! adu-mi inima mireasmă, mugur... umple-mi braţele cu viaţa ce nu-ncape de prea mult belşug în sânul tău ca vinu-n strugur... adu-mi ziua de argint în gură ca pe-o floare şi arunc-o-n iazul sângelui meu ca în vâltoare.

D-na Sanda Movilă publică în „Revista Fundaţiilor Regale”, o nuvelă – *15 Minute* – asupra căreia atragem cu stăruinţă atenţia cetitorului. E un scurt roman, concis, sobru, de stăpânită expresie şi închizând o dramă ce se schiţează cu precizie, deşi numai din câteva notaţii epice. Totul ni se pare excepţional în aceste pagini: cadrul micului oraş de provincie, tema de complexă sexualitate ce formează sâmburele dramei, lipsa de insistenţă în care e tratat acest dificil subiect, delicateţa cu care sunt urmărite ezitările intime ale eroului. O frumoasă bucată epică, un frumos exemplu de proză românească. Am vrea să dăm acestei recomandaţii întreaga ei convingere.

Délice d'Éleuthère se numeşte un carnet de însemnări europene, de ordin politic, pe care le semnează de la o vreme Julien Benda în „Nouvelle Revue Française". Sunt pagini de ironică rezistenţă în faţa valurilor de misticism politic, care inundă continentul dinspre extremele de dreapta şi de stânga.

În acelaşi timp, mai vehement, mai polemic, mai pătimaş, André Suarés publică şi el *Vues sur l'Europe*, meditaţii de stânga, surprinzător de „tari" pentru, de obicei, blajinul Suarés.

Flush este ultimul roman al Virginiei Woolf. Ştiţi desigur cine a fost „Flush". Dacă n-o ştiţi dinainte, v-a spus-o cinematograful. Flush a fost câinele Elisabethei Barring, soţia de mai târziu a lui Robert Browning, cu alte cuvinte frumoasa Miss Ba, pe care teatrul şi filmul ne-a prezentat-o de curând.

Virginia Woolf a avut ideea cu totul femenină de a scrie romanul câinelui Flush. Să nu uitam că nu de mult d-na Collete a scris romanul unei pisici. *Le Chat* a fost un frumos roman de psihologie animală. Îl urmează *Flush* pe această cale?

Nu cunoaştem deocamdată cartea.

14 martie

Odiseea, în traducerea d-lui E. Lovinescu, a apărut în Editura Fundaţiilor Regale. N-am cetit deocamdată această nouă versiune romanească a lui Homer. Bănuim că exactitatea textului a fost păzită de d. E. Lovinescu, profesor de limbi clasice, iar plasticitatea expresiei de scriitorul cu acelaşi nume.

Ne-ar interesa cu acest prilej o recitire a paginilor pe care d. Lovinescu le închina acum câţiva ani – în 1928, dacă nu ne înşelăm – clasicismului grec şi lui Homer în special.

Vom face poate acest lucru mai târziu, când vom scrie mai pe larg despre tălmăcirea d-lui Lovinescu.

Să menţionăm deocamdată excelenta prefaţă ce precede textul – şi din care am citat nu de mult aici un frumos fragment.

Să menţionăm de asemeni admirabilele condiţiuni tehnice ale acestei tipărituri.

Arhitectura modernă găseşte în Georges Duhamel un duşman placid şi cu umor, îngrijorat de ceea ce el numeşte „cubificarea” lumii.

„Specialiştii” care consimt să se explice asupra acestei „cubificări a lumii”, lasă de cele mai multe ori să cadă de foarte de sus diverse raţiuni tehnice sau poate economice: preţul materialelor, comoditatea, mâna de lucru etc. Nu mă simt deloc convins. Cred mai degrabă că e o nouă furie a spiritului conformist, a acelei rutine speciale pe care, pentru a o deosebi, ar trebui s-o numim rutina progresistă.

Dacă trebuie neapărat să facem concesii, adopt cu ochii închişi acest cubism monoton pentru gări, pentru antrepozite, pentru edificii administrative, poate pentru şcoli, cu condiţia ca peisagiul să se preteze, să nu se opună. Dar pentru „casa omului" cer timp de gândit înainte de a accepta fanteziile, vai! cât de monotone – ale acestei triste arhitecturi".

Égalité se cheamă noul roman al Principesei Bibescu, apărut de două zile la Paris, dar nesosit încă la Bucureşti.

Îl aşteptăm...

Sodoma şi Gomora cunosc în teatrul parizian o vogă care, de la Marcel Proust, nu a mai apărut în scrisul francez.

În timp ce se scria piesa *Prizoniera* lui Edouard Bourdet, se reprezintă cu mare succes *Procesul lui Oscar Wilde* de Maurice Rostand. Se ştie care este tema piesei lui Bourdet. Şi bănuiţi care poate fi tema lui Rostand.

15 martie

Surorile Veniamin se cheamă desigur „Veniamin" nu „Vasilescu", aşa cum ne-a corectat zilele trecute zeţarul. Mulţumim confratelui „Facla" care ne rectifică amical.

Se ştie ca *Surorile Veniamin* sunt un roman de Sergiu Dan. Se ştie că *Surorile Veniamin* vor apărea curând în editura „Cultura Naţională”. Se ştie în sfârşit că Sergiu Dan e un strălucit romancier.

Atâtea motive pentru a-l aştepta cu interes.

Zece cărţi româneşti se pare că vor fi traduse şi tipărite în chiar cursul acestui an la Paris. Faptul ni-l anunţă, prin „Adevărul” de aseară, d. Victor Eftimiu, care ne şi indică lista operelor alese.

Iată-le: 1) Un volum de navele de Brătescu-Voineşti; 2) *Zodia Cancerului* de Sadoveanu; 3) *Ion* de Liviu Rebreanu. 4) *Întunecare* de Cezar Petrescu; 5) Un volum de povestiri de Gala Galaction; 6) Idem de Corneliu Moldoveanu; 7) Idem de I. Agârbiceanu; 8) *Vioara mută* de N. Davidescu; 9) *Viaţa dublă* de E. Lovinescu; 10) *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu.

Dăm deocamdată vestea şi aşteptăm detalii. Să spunem de pe acum că lista de mai sus ni se pare în anumite locuri nefericit întocmită şi că ne temem ca un început prost organizat să nu compromită pe multă vreme cauza cărţii româneşti în străinătate.

E drept însă că *Ion* al lui Rebreanu, bine tradus şi bine lansat ar putea în schimb reabilita totul.

Vom reveni, când vom avea precizări.

Se apropie alegerile de comitet la Societatea Scriitorilor Români. Micile aranjamente de culise au început desigur şi din când în când răbufnesc ici-colo în presă.

Nu suntem deloc îngrijoraţi. Într-o duminică dimineaţă, douăzeci de scriitori plictisiţi vor confirma un comitet gata făcut, care va ţine un discurs inaugural şi pe urmă va adormi liniştit, lăsând pe seama prezidentului arhiva şi telefoanele.

Nu credem în revoluţiile scriitoriceşti.

16 martie

„Castravetele de aur” este, după cum se ştie, o medalie onorifică pe care o decerne săptămânal revista pariziană „Je suis partout” textelor celor mai imbecile, pe care le descoperă în publicistica franceză.

Am remarcat mai de mult această fericită instituţie, dar – dacă vă amintiţi – socoteam imposibilă introducerea ei la noi, din cauza... abundenţei de material.

Prea ar fi fost mulţi candidaţi îndreptăţiţi la această consacrare.

Dar de astă dată nu putem rezista bucuriei de a încorona un text întru totul fericit.

„În pictura modernă, Weltanschauungul este poet decadent, lipsit de raporturi definitive, dar umanitatea şi arta care izvorăsc din sursa lui, urmărite în fenomenologia lor, indică o revoluţie, care simfonizează cu elemente diverse, un viitor sigur şi etern real”.

Cetitorii vor preţui abnegaţia cu care dintr-un articol cu totul generos, am desprins această unică frază ce „simfonizează” – ca să zicem aşa – „atmosferizând” întreg articolul.

Cu mari sacrificii am obţinut reprezentanţa pentru România, a acestei instituţii care ne-a cedat dreptul de a decerna echivalentul autohton al

„cornişonului” – „gogoşarul” – de aur, de argint, de aramă, plus menţiunile anexe.

Aşadar cronicarul plastic al revistei „Reporter” a obţinut cu unanimitate de voturi, „Gogoşarul de aur” (Do– mi–sol–do–do–sol–mi–do).

Ruşii exilaţi au dat Parisului şi Franţei o serie de scriitori, pe care literatura franceză i-a primit cu prietenie şi în orice caz cu multă curiozitate. Se cunoaşte succesul de mari proporţii al d-nei Irène Nemierovski, care cu *David Golder* şi cu *Balul* a trecut printre romancierii actuali cei mai cunoscuţi. Succesul său a fost urmat de debutul romancierei Roulue Janski, care se află şi ea la a doua carte, mult discutată. Dar iată un scriitor, cu totul neaşteptat, mărind numărul recruţilor ruşi în literele franceze. Este Henri Troyat autorul romanului *Faux-Jour* apărut nu de mult în editura Plon.

Henri Troyat? Nu se poate nume mai francez. Numai că nu e decât un pseudonim. Troyot s-a născut la Moscova înainte de război, de unde a fugit în timpul revoluţiei, în vârstă de 8 ani. Naturalizat francez, şi-a schimbat numele şi a devenit romancier francez.

Toate acestea le povesteşte într-un simplu şi mişcător interviu cu André Rousseaux, criticul revistei „Candide”.

17 martie

D. Camil Petrescu îşi va tipări în sfârşit volumul său de studii şi eseuri pe care de ani de zile l-ar fi putut dărui cetitorilor săi dacă s-ar fi ostenit să culeagă între două coperţi o parte măcar din paginile critice răspândite prin atâtea reviste şi ziare. Dacă Ziua cărţii ne va aduce într-adevăr această carte, Ziua cărţii va fi o zi bună.

„Vremea” apărută ieri aduce un dublu număr, deopotrivă de bogat şi divers.

În primul rând obişnuitele sale 12 pagini săptămânale, cu colaborările cunoscute: Mircea Eliade *(Cum încep revoluţiile...)* F. Aderca *(Venizelos)* I. Peltz *(Evocări)* Petru Comarnescu *(Irving Bobbitt, duşmanul lui Rousseau),* Geo Bogza *(Ţara Moţilor).* Cronica de Anestin, Sergiu Dan, Mircea Ştefănescu. În continuare, romanul d-nei Sanda Movilă, care se apropie de sfârşit.

În al doilea rând, „Vremea” ne dă un supliment dedicat teatrului românesc, cu prilejul centenarului ce va fi curând sărbătorit.

Scriu cu acest prilej d-nii C.A. Donescu, Pompiliu Constantinescu, I. Valjan, Mircea Ştefănescu şi Victor Eftimiu.

Trebuie în special remarcat amplul studiu al d-lui Pompiliu Constantinescu despre Caragiale şi convorbirea d-lui Valjan cu d. Paul Gusty de un interes documentar deosebit.

Prea divers pentru a nu ne simţi obligaţi să revenim. O vom face.

Polemica nu e de resortul acestei rubrici, pe care o dorim mai mult informativă, decât „personală”. Remarcăm deci fără intenţie de a da vreo replică, furibundul articol prin care un june, vizat de o observaţie a noastră, ne răspunde prin amabilul intermediu al confratelui „Facla”. Nu e vorba desigur să angajăm, Doamne fereşte, vreo discuţie. Junele pamfletar declarase într-un interviu – acordat *proprio manu* – că singurul lucru care interesează în artă este banul cetitorului.

Am socotit că o asemenea sinceritate nu se cheamă nici cinism, ci de-a dreptul nesimţire şi lene morală.

Remarcasem faptul ca pe un simptom de moravuri literare. Îl păstrăm mai departe cu acelaşi titlu.

Încolo, chestiunea e cu totul fără importanţă.

Venizelos a fost săptămâna aceasta subiectul comun tuturor foiletoniştilor noştri. Merita. Omul e destul de interesant şi complex ca psihologie, pentru a da material unui regiment de eseişti în căutare de subiect.

Să relevăm din noianul de articole scrise pe această temă, comentariul plin de bun simţ şi de humor placid al d-lui T. Arghezi în „Adevărul literar” şi articolul substanţial publicat în „Vremea” de d. Aderca, articol cu dimensiuni de mare studiu politic.

18 martie

Maria Droc e un nume de tânără pictoriţă, din ale cărei lucrări cunoaştem câteva.

Ne luăm libertatea, chiar cu riscul unui grav conflict redacţional de atribuţii, să afirmăm credinţa în talentul acestei artiste.

De altfel aveţi posibilitatea să ne verificaţi. D-na Maria Droc expune începând de azi, duminică, 17 martie, în sala Mozart. (Vernisajul ora 11 dimineaţa).

„Gogoşarul de aur”, noua distincţie scriitoricească, se bucură de un neaşteptat succes. Am primit numeroase scrisori din partea cititorilor, multe dintre ele fiind însoţite de insistente recomandaţii.

Pentru azi suntem obligaţi să adăugăm acestui premiu o nouă clasă.

Veţi admite şi dv. că este insuficient un „Gogoşar de aur” pentru ceea ce urmează. Trebuie să recurgem la unul de platină, ca să exprimăm întreg entuziasmul pe care ni-l provoacă tot în revista „Reporter”, pe altă pagină, un şi mai „simfonizant” cronicar, V. V. Martinescu:

„Să înceteze odată cu voi, voi cari în marile artere şi-n ungerii de unde sug sensibilităţile de foc ale omului de mâine şi de unde să alăptează intuiţiile regeneratoare şi autenticitatea marelui omenesc, aţi inoculat tot serul a ceea ce este realizabil, accesibil şi convenţional, toată oroarea distincţiei maxime dintre bărbat şi femeie, toată relaxarea liniei în zig-zag şi în spirală, tot lichidul interminabilelor analize, explicaţiilor prolixe, demonstraţiilor premeditate, lipsa totală de sinteză, de abreviaţiune, de rezumat şi totalitatea unei profunde lipse de fire conducătoare subiective pentru exercițiile trupului cât și pentru manifestările spiritului”.

„Ugerul de unde suge sensibilitatea de foc”, e cam porcos, dar „intuițiile regeneratoare care se alăptează” sunt în schimb bucolice.

Lăsând gluma deoparte, vom remarca îngrijorați ravagiile, pe care le face în scrisul tinerilor abuzul metafizicii, dacă n-o fi cumva alt abuz. Simboluri abracadabrante, imprecații obscure, fulgere retorice, toate acestea îneacă sinteza, face praf bunul simț, pune dinamită gramaticei.

E prea ușor să fii geniu.

D. N. Crevedia scrie și semnează în „Viața literară” următoarea frază:

„...gloria d-nei Hortensia Bengescu pe care – să fim sinceri – credem a avea curajul s-o citim vreodată, integral, poate după moartea d-sale”.

Ne facem o perfidă și vie plăcere din a reproduce aceste rânduri, care – singure – vor fi în stare să-i creeze cândva d-lui Crevedia o justă celebritate. Atunci când scrisul d-nei Bengescu va fi și pentru marele public ceea ce e pentru noi: un superior fapt de artă. Altminteri d. Crevedia, marele nostru scriitor, nu e lipsit de haz și nici – cum spune d-sa – de curaj.

20 martie

N-a existat niciodată, pentru noi „un caz Marta Rădulescu”. N-am crezut niciodată în talentul acestei dudui, care scria prost, fără imaginaţie, cu un biet umor care, făcea săracul tot ce putea ca să ne amuze. N-am crezut în *Clasa VII-a.* N-am crezut în *Sunt studentă.* N-am crezut în *Să ne logodim.* N-am crezut în reclamele, în fotografiile, în cărţile acestei tinere pe care lipsa de obraz a unei vieţi literare leneşe a făcut-o scriitoare. E o zarvă la care n-am participat decât surâzând, ca la atâtea altele.

Dar tocmai de aceea găsim că e stupid tot ce se face azi în jurul acestui „caz”. Un plagiat Marta Rădulescu? O descoperire senzaţională! Cărţile nu sunt scrise de fată, ci de altcineva! S-o dăm în judecată! S-o reclamăm la S. S. R.

E o copilărie. N-are nevoie nimeni să recurgă la ajutorul altuia pentru a scrie astfel de cărţi. Ele se scriu singure.

Socotim abuziv acest scandal de culise, care nu se mai termină. Trist semn de vulgaritate, de cumetrie, de neseriozitate. El măsoară resursele tinerei publicistici literare.

O definiţie a jurnalismului şi o anecdotă:

„Reducerea trecutului la prezent este actul însuşi al jurnalismului. Când Bulaz refuza un articol al lui Pierre Leroux asupra lui Dumnezeu, sub motivul că nu e de actualitate, făcea dovada că-i lipsea, *flair*-ul profesional. Ar fi trebuit să-i spună: „Dumnezeu? Primesc bucuros. Dar fă-l să intre în actualitate”.

Fragment dintr-un excelent articol de divagaţii al lui Albert Thibaudet. (*L'escalier de Chambord*, N.R.F.).

21 martie

Ochii Maicii Domnului, cartea d-lui Arghezi, întârzie. O vom avea de Ziua cărţii?

Nu este în aşteptarea noastră simpla curiozitate de a-l vedea pe Tudor Arghezi în „primul său roman" (cum anunţă curajos editorul). Este doar bucuria unei noi cărţi de Arghezi – roman, poem, pamflet sau ce o fi. Că doar nu avem superstiţia genurilor literare.

Circul era acum zece ani o artă la modă. Fuseseră descoperiţi fraţii Fratelini, despre care s-au scris cărţi consacrate „geniului" lor. Fusese descoperit Grock. Circul lui Charlie Chaplin adăuga şi el modei, un pretext în plus.

Astăzi ni se par vechi rândurile pe care o aceeaşi N. R. le publică, pentru reabilitarea circului. „Circul este poate cel mai vital dintre spectacole. Este un loc plin de farmece simple şi puternice. Farmecul amintirilor din copilărie. Farmecul formei însăşi a circului, al mirosului său, al rumoarei lui. Cu foarte mare ceremonie se desfăşoară aceste acte corporale, aceste atracţiuni fizice ale atracţiunii universale. Ce este mai emoţionant decât bătaia tobelor mici, care precede momentul cel mai periculos al numărului şi tăcerea totală ce-l urmează. Să nu îndrăznim a ne gândi la grandoarea unei slujbe în biserică? Şi ce este mai nobil decât mâna gimnastului, care se înalţă după exerciţiu, dreaptă, cu palma deschisă, de parcă ar fi semnul muncii şi al izbândei sale!"

Despre *Oceanografie* volumul de eseuri al d-lui Mircea Eliade, publică d. Octav Şuluţiu în ultimul număr al revistei „Familia” o foarte justă cronică, din care cităm aceste rânduri definitorii: „*Oceanografie* este asta în primul rând: o mare de sugestii. Mircea Eliade are acest merit că nu-şi epuizează subiectul, pentru că nu-i extrage, logic, toate concluziile, toate corolarele. Într-o idee a lui Mircea Eliade stau latent posibilităţi de dezvoltare şi consecinţe, cari se impun lectorului. Şi numai atunci o gândire poate fi stimulentă, când nu-şi epuizează conţinutul, ci lasă adresantului rolul de a continua, de a relua, de a extinde, dezvolta. Şi mai ales de a şi-o apropia. De a o transforma în bun propriu, în aliment şi în îndreptar. Este cazul gândirii lui Mircea Eliade”.

Trecute vieţi de doamne şi domniţe e o culegere bogată de biografii pitoreşti, care au revelat, anii trecuţi, în autorul lor pe un excelent scriitor, d. C. Gane. Informat şi dispunând de un apreciabil material istoric, d. Gane ştie să adauge poveştilor şi eroilor evocaţi un accent epic de mare povestitor. Aceste vieţi pe care ni le prezintă au o culoare, o vivacitate şi o siguranţă epică de adevărat roman, deşi interesul lor documentar nu este mai puţin mare. „Fundaţiile Regale” au făcut să apară zilele acestea a doua serie din opera d-lui C. Gane – un volum impresionant prin neobişnuitele sale dimensiuni şi prin izbânda tehnică ce o reprezintă.

22 martie

Ioana romanul prin care d. Anton Holban a creat criticei atâtea dificultăţi de înţelegere – ezitând între a o comenta evaziv şi a o respinge fără prea multe comentarii – îşi face de la apariţie un drum sigur în librărie, de unde cetitorul de elită o descoperă printre cele mai subtile cărţi ale anului.

Nu ni se pare inutil a aminti acest lucru.

După *La condition humaine*, André Malraux îşi strămută postul de observaţie literară şi revoluţionară din extremul orient în occidentul european. Noul său roman *Le temps du mépris* pare a fi o epopee a marxismului german în faţa hitlerismului triumfător. Cartea va fi în librării prin luna iunie, probabil. Deocamdată se publică în fragmente la N. R. F.

Despre Händel cu prilejul celor 250 de ani de la naşterea sa (mai puţin sărbătoriţi decât anii egali în număr ai lui Johann Sebastian Bach) scrie un scurt şi cuprinzător studiu, cu nenumărate sugestii surprinzătoare, criticul francez Boris de Schloezer.

Citām: „În ceasul de faţă, toţi muzicienii de oarecare valoare reprezintă sau, în orice caz, se silesc a reprezenta spiritul patriilor lor respective şi aceia care tind încă spre universal, nu cred posibil să-l atingă decât prin naţional.

În această atmosferă, internaţionalismul lui Händel apare oarecum inactual şi ne este dificil să înţelegem adevărata semnificaţie a artei sale sintetice şi să-i gustăm frumuseţea, vitalitatea, căci această sinteză care este produsul geniului creator, adăugat unui dar de asimilare unic în felul său, ia pentru noi figură de eclectism.

S-ar putea face din acest punct de vedere o paralelă foarte interesantă între Händel şi Stravinski. Stravinski este într-adevăr şi el un dezrădăcinat; e şi el un muzician autentic european, singurul poate care, de la Händel, a renunţat la naţional într-un efort de sinteză spre a ajunge la universal".

D. Emil Dorian care cumulează calitatea de scriitor cu aceea de medic, îngrijeşte de apariţia unei publicaţii profesionale, „Tribuna Medicală", revistă lunară, aducând nu numai un material medical informativ şi documentar, dar şi câteva pagini dedicate culturii în genere.

Noi nu suntem medici şi nu putem judeca valoarea studiilor de medicină sau de luptă profesională, publicate în această „Tribună". E de remarcat însă frumoasa ţinută a „paginei literare şi artistice". Just informată, frumos scrisă – e un mic buletin literar, pe care publicaţiile literare propriu-zise, îl pot invidia.

23 martie

Tainele tinereţii se cheamă un volum de versuri, pe care îl primim la redacţie, semnat de d. Alexandru Zaman, nume cu totul necunoscut nouă.

Un tânăr debutant? Debutant da, dar tânăr nu. D. Zaman scrie – se pare – versuri încă de la 1904, după cum ne asigură, într-o prefaţă postum tipărită, Cincinat Pavelescu.

Vom scrie poate o notă mai lungă despre acest volum, într-o viitoare cronică dedicată ultimelor cărţi de versuri.

Tot în acea cronică vom vorbi probabil şi despre placheta *Claviaturi* a d-lui Teodor Scarlat, nume întâlnit în diverse reviste juvenile, semnând versuri şi ele juvenile, dar simpatice.

Nu acest domn Scarlat este autorul unei impardonabile *Antologii de imagini*, în care fuseseră masacrate câteva poeme?

Să sperăm că placheta de azi va face uitată gafa de ieri.

24 martie

Nea Nae va urma, foarte curând în librării, *Ochii Maicii Domnului.*

Romanul d-lui Cocea va ţine bună tovărăşie romanului d-lui Arghezi în vitrina librăriilor. Şi nu numai acolo, ci mai departe, pe masa cetitorului.

O primăvară literară care începe frumos.

Idolii de lut e cartea unui tânăr scriitor, d. Mihail Şerban, carte apărută zilele acestea. Vom reveni asupra ei după lectură.

Ni se pare însă demn de relevat faptul că acest roman de debut apare în editura „Cartea Românească”.

Să fie o convertire? Ştiam că editura aceasta este o casă respectabilă, bătrânească, închisă oricărei noi iniţiative. Fără curaj în alcătuirea programului său de tipărituri, „Cartea Românească” este singura editură care nu cunoştea noua literatură. Publicarea d-lui Mihail Şerban să fie un semn de prefacere?

25 martie

Împotriva lui Hugo, marea victimă a acestui an, se ridică şi o voce românească. Am dat aici, la această rubrică, dese spicuiri din apriga polemică deslănţuită în Franţa, în jurul lui Victor Hugo. Imbecil sau geniu – iată dilema pe care polemiştii francezi încearcă s-o rezolve.

Am subliniat faptul că această luptă nu are, în Franţa, pentru cei mai mulţi dintre combatanţi, decât o semnificaţie politică. Publiciştii de dreapta nu-i vor ierta bătrânului Hugo temperamentul radical şi orientarea democrată, iar, dimpotrivă, publiciştii de stânga îi vor fi mereu recunoscători pentru acest lucru.

D. Anton Holban, pe marginea acestei dezbateri franceze, publică în „Vremea” o notă prin care se raliază grupului anti-Hugo.

„Victor Hugo vrea să picteze, ne-o spune de la început: „marea scară morală a degradării claselor”. Să nu ne ocupăm numai de pretenţiile, dar şi de aplicarea ei. Hugo cu prilejul unei tirade, iubeşte jurământul şi credinţa. Prin altă tiradă, democrat, invită pe cerşetor la dânsul şi-l primeşte cu toate onorurile. Pe bastarzi îi iubeşte şi-i protejează chiar («je suis bâtard d`un comte et legitime fils de mes exploits»). În, altă parte, Hugo îşi sacrifică ranchiunile pentru patrie. Spiritul de revoltă abundă. După cum se vede este o filozofie burgheză care nu poate fi luată în serios…

Eroii se agită, ridică braţe la cer, ameninţă, gesticulează, se strâmbă. Şi cum toate acestea nu corespund nici unei impulsiuni interioare, spectatorul nu vede decât un joc de păpuşi, manevrat de către impresaria, care se bănuieşte între culise. Nici o lumină adevărată, nici un ţipăt omenesc. Este o fugă nebună în căutarea aventurilor minunate, a coincidenţelor, a întâlnirilor, a descoperirilor, a recunoaşterilor, a deghizări...Şi o arhitectură specială: palate, cavouri, subterane, arcade, uşi secrete, ferestre cu gratii, ascunzători."

Iată un atac ce i-ar face imensă plăcere d-lui Georges Batault şeful detractorilor lui Hugo.

Sangele, romanul de debut al d-lui Dan Petraşincu, a apărut în sfârşit. O carte pe care am aşteptat-o şi o vom ceti cu multă curiozitate. Căci dacă nuvelele şi articolele, pe care acest tânăr prozator le-a publicat în ultimii doi ani prin diverse reviste, ne-au interesat, nu e mai puţin adevărat că pentru a ne fixa o impresie critică era nevoie de experienţa unei lucrări organizate, de mai mari proporţii.

Ion Cantacuzino autorul lui *Dri-Dri*, înainte de a fi un autor de teatru, a fost şi a rămas un eseist dintre cei mai buni din câţi dispune generaţia literară a ultimilor ani.

De ce oare *Notele de azi* tipărite anul trecut în editura „Vremea” au trecut aşa de puţin observate de critică.

27 martie

„Biblioteca pentru toţi”, excelenta noastră prietenă din copilărie, continuă să existe – şi să publice – ca în vremurile sale bune – nu numai cărţi de literatură, dar mici studii de ştiinţă şi filozofie. Manuscrise care desigur or speria pe orice editor prudent, îşi găsesc în această modestă bibliotecă un refugiu, cu atât mai preţios.

De exemplu cele patru mici eseuri de filosofie pe care le publică în ultimul volumaş al „Bibliotecei pentru toţi”, d. Ion Petrovici.

Cronica d-lui G. Călinescu despre *Însemnările unui belfer* admirabila carte a d-lui Ioachim Botez, este de o inepuizabilă violenţă. Complezent, prea complezent, fără scuză de complezent cu atâtea cărţi penibile, ce n-au decât calitatea de a apărea într-o editură amică, d. Călinescu se dovedeşte nu numai neînţelegător cu o carte frumoasă, dar inutil de brutal cu un debut ce îi descoperă prozei româneşti resurse pline de culoare, ritm şi pitoresc.

Expoziţia Maria Droc. În sala Mozart, continuă expoziţia de pictură a d-nei Maria Droc, expoziţie ce relevă mai mult decât un debut interesant.

Tablourile expuse aduc în plastica românească un veritabil temperament de pictor, un desen de o imediată sponteneitate, o culoare de delicate nuanţe.

O expoziţie ce trebuie văzută.

Despre Lawrence povesteşte câteva amintiri personale pictorul Raoul Dufy, într-un recent interviu:

„La Caltagirone, în Sicilia, am tras la un hotel ciudat... Camerele aveau mai multe paturi. Luxul cel mai mare era să ai o uşă închisă cu cheia.

În acest hotel am întâlnit un englez înalt şi roşcovan care îmi oferi unt conservat şi mă puse de îndată la curent cu întâmplările şi oamenii din hotel.

M-am împrietenit repede cu acest englez al cărui spirit, foarte ornamentat, contrasta în chip ciudat cu asprimea sălbatecă a ţinutului. Îşi petrecea jumătate din an la Caltagirone, unde nu cheltuia mai mult de trei franci pe zi. Cu economiile făcute acolo, îşi permitea să trăiască trei luni în Egipt.

Acest om misterios îmi spunea că scrie şi pictează: dar mă lăsa să înţeleg că pentru el literatura nu era decât un divertisment. Abia după 15 ani aflai că acest om fusese Lawrence, viitorul autor al *Amantului Lady-ei Chatterley*.

28 martie

După *Ochii Maicii Domnului* de Tudor Arghezi şi *Nea Nae* de N. D. Cocea, apărute amândouă zilele acestea, editura Alcalay va pune în librării încă două romane: *Actele vorbeşte* de I. Peltz şi *Dezmeticire* de M. D. Ioanid.

Dacă despre *Actele vorbeşte* şi despre autorul lor ştim sau suntem în drept să bănuim destule lucruri, d. M. D. Ioanid este în schimb un nume în debut? Sau o continuare, sub alt nume, a carierei de scriitor aşa de fericit începută, în 1932, de d. Dinu Nicodin cu *Lupii*? Căci, se pare, Dinu Nicodin şi M. D. Ioanid sunt oarecum rude.

Mica publicitate cartea d-lui Tudor Muşatescu, reeditează în roman succesul pe care în teatru îl marcase *Titanic-Vals*. Aceeaşi lume pitorească, acelaşi simţ al ridicolului, aceeaşi vervă dramatică, vie, mereu inventivă.

Trecute vieţi de doamne şi domniţe, impresionantul volum al d-lui C. Gane, este una dintre cele mai frumoase cărţi de care dispune librăria românească în ultima vreme. Am mai spus acest lucru şi ne place să-l repetăm.

Roger Vercel, autorul *Căpitanului Conan*, care a avut anul acesta premiul Goncourt, va fi în curând publicat în versiune românească. Numeroasele pagini dedicate României în opera de romancier a lui Vercel făceau utilă această traducere a unui povestitor care, dacă nu e dintre cei mai mari, e dintre cei mai simpli şi mai agreabili.

Peste puţină vreme va apărea *Skoda* romanul d-lui Kalustian o carte care credem nu va scăpa de plasa confiscării. Autorul totuşi şi-o tipăreşte, dacă nu pentru marele public, cel puţin pentru prieteni. Cenzura, dacă ar avea vreo putere de a opri cursul unei afaceri, n-ar mai avea nevoie să oprească simpla ei înregistrare.

Cartea este făcută să pasioneze tocmai pentru că autorul s-a folosit de elementele reale peste care a trecut cu estompa literatului, netezind asperităţile şi prezentând ispititor un lucru care în intimitatea lui e urât şi blestemat.

29 martie

Pentru Ziua cărţii o mare editură (e tot ce putem spune, pentru a nu fi exagerat de indiscreţi) pregăteşte un volum pe care îl vor scrie în colaborare, 15 prozatori români, de la Liviu Rebreanu la Mircea Eliade, de la Camil Petrescu la Sergiu Dan. 15 prozatori din noua şi vechea generaţie.

Cum? E vorba de un volum colectiv de nuvele, în care să se întrunească cei mai buni nuvelişti ai noştri. Aceasta într-un timp în care genul acesta este atât de vitregit, sub asaltul neiertător al romanului.

Dacă punem în legătură această încercare, cu o colecţie pe care la Paris o tipăreşte editura Grasset, sub numele semnificativ de „La renaissance de la nouvelle”, suntem în drept să sperăm că nuvela este cu adevărat în ajunul unei renaşteri, nu numai în apus, dar şi la noi.

Să amintim cu acest prilej că cel mai târziu la toamnă trebuie să apară la Paris, în editura Grasset, o mare antologie a nuvelei româneşti, în două volume.

Vestea ne fusese dată acum o lună de d. Paul Morand, cu prilejul vizitei sale la Bucureşti, şi nu credem că a fost un simplu proiect amabil. D. Morand este directorul colecţiei „La renaissance de la nouvelle" şi în această calitate i-a cerut d-rei Elena Văcărescu să întocmească o antologie românească.

Să sperăm că just informată, d-ra Văcărescu ne va da un cuprinzător tablou al prozei noastre literare.

În continuarea anchetei privitoare la opera lui Victor Hugo, întreprinsă de hebdomadarul francez „Les nouvelles littéraires", ultimul număr aduce răspunsul lui Joseph Delteil, care citează câteva versuri – cele mai slabe – din opera lui Victor Hugo. Dintre cele patru versuri, alese pentru exemplu, la întâmplare din opera poetului, anchetatorul observă că un vers aparţine lui Baudelaire, o cititoare a găsit un al doilea vers în: *Mithridate* de Racine. Ceea ce n-ar exclude ca şi celelalte două versuri, „*Il faut des actions et non pas de paroles*" şi „*L'air est pur, le ciel admirable*" să fie străine lui Victor Hugo şi să aparţină, eventual, interlocatului Joseph Delteil.

30 martie

„Erdély Helikon" este o revistă maghiară de literatură apărând la Cluj. Primim la redacţie penultimul număr. Noi ungureşte nu ştim. Dar din sumarul acestei reviste înţelegem, cu surprindere, cu bucurie şi cu oarecare jenă, ce efort de înţelegere şi de apropiere face această revistă faţă de literatura românească. Surprindere şi bucurie, pentru că e un semn de cooperare intelectuală, ce ne este întru totul scump. Jenă, pentru că – după câte ştim – noi la rândul nostru nu răspundem acestei dorinţi de cunoaştere cu o reciprocă atenţie faţă de munca literară a confraţilor noştri transilvăneni de limbă maghiară. Ne rezervăm dreptul a reveni pe larg asupra acestui „Erdély Helikon”. O vom face într-un articol apropiat.

În aprilie va fi deschisă, toată luna la Ateneu, expoziţia pictorului Pallady. E nevoie să spunem cât e de însemnată pentru viaţa noastră artistică, această manifestare?

Amintim cetitorilor că în vitrina librăriilor se află *Ochii Maicii Domnului* de Tudor Arghezi şi *Nea Nae* de N. D. Cocea.

Socotim că nu riscăm un sfat imprudent, îndemnându-i să cunoască aceste cărţi, deşi noi nu le-am cetit încă. Dar vom ceti şi – la timp – vom referi în cronica noastră literară.

Căderea lui Paul Claudel la Academia franceză, unde i-a fost preferat Claude Farrère, e o veste ce ne întristează.

Dar nu e prima oară când un mare scriitor e învins de un mediocru făcător de cărţi. Ce e ciudat e că Paul Claudel, catolic fervent, e „trântit” cum se spune, de aripa dreaptă a Academiei franceze, care nu i-a iertat şi nu-i va ierta niciodată, poate, prezenţa sa la „Nouvelle Revue Française”, de unde n-a plecat şi nu va pleca.

Mici comploturi de culise. Nu se poate spune că ar fi mai frumoase decât culisele noastre.

„Trup” se va chema noul roman al domnişoarei Sidonia Drăguşanu şi va apare în curând în editura Cugetarea. Calităţile evidenţiate în volumul *Într-o gară mică*, precum şi în articolele publicate în ultima vreme în diverse reviste literare, sunt o garanţie şi o promisiune.

31 martie

D. Şerban Cioculescu duce mai departe expunerea şi comentariile sale în jurul *Corespondenţei dintre I.L. Caragiale şi Paul Zarifopol*. Am subliniat într-un articol special importanţa de istorie literară şi de critică pe care acest studiu îl prezintă – şi am subliniat-o încă de la apariţia primei sale părţi (R.F.R. martie 1935).

Partea a doua, publicată în numărul de faţă este de un interes documentar şi mai categoric. O seamă de informaţii asupra vieţii celor doi corespondenţi ne dau putinţa de a imagina o întreagă epocă, cu mizeriile ei literare, cu umorul ei placid, cu accentul viu pe care numai o mărturie de această calitate îl poate reconstitui.

Comentator exersat, critic informat, cu intuiţia sigură a semnificaţiilor, Şerban Cioculescu ne dă nu numai o metodică prezentare a materialului, dar în acelaşi timp o interpretare ce schiţează în treacăt nenumărate trăsături critice despre Caragiale şi Zarifopol. E un studiu de primă importanţă, indispensabil oricărui iubitor de literatură românească. De altfel, vom reveni într-un articol special.

Vladimir Streinu, poet şi critic rămas multă vreme departe de literatura militantă, dar reintrat de curând în „arenă”, ne dă un amplu şi substanţial eseu despre *Tradiţia conceptului modern de poezie*. E o glossă revelatoare pe marginea fenomenului poetic, un comentar de subtilă şi sintetică abstracţie, o exegeză severă şi nuanţată, un început de artă poetică.

Cronica de revistă nu ne dă deseori asemenea texte. D. Streinu ridică pagina de revistă la un nivel de seriozitate critică şi de expresie concentrată, ce ar putea servi de îndreptar tuturor publiciştilor alteraţi de facilitatea gazetăriei.

3 aprilie

„Cuvântul liber” încearcă de un an şi jumătate, de când noua sa formă, să stimuleze o literatură socială, cu caracter proletar. Efortul nu e în principiu lipsit de interes – şi nici măcar de interes artistic. O artă socială poate da valori autentice. Despre acest lucru nu mai poate fi azi îndoială. Cel puţin Serghei Esenin şi Alexandru Block stau mărturie.

De aceea am urmărit adesea la această rubrică fragmentele de literatură socială, pe care ni le oferea săptămânal „Cuvântul liber”. De cele mai multe ori erau versuri rudimentare, în care „teza” socială era intolerabilă în absenţa talentului. Uneori însă găseam un poem sau o schiţă realizate şi eram bucuroşi să le remarcăm.

În ultimul număr, ni se prezintă două schiţe semnate cu un nume de debut, două schiţe perfect inexpresive. Ceea ce desigur nu e grav. Ele sunt însă precedate de o introducere „ideologică” nu numai în comică disproporţie cu schiţele prefaţate, dar mai ales imposibil scrisă şi imposibil gândită. „Autorul lor e un ins care participă la o viaţă umilă, cruntă şi extrem de reală.”

Lăsăm deoparte această recomandaţie extremă. Lăsăm de asemeni deoparte următoarea frază antologică: „Scriind, el va provoca simboluri, îşi va manifesta impresiile căutând să interpreteze cu ele discernămintele pe care va voi să le facă”.

O „impresie care interpretează discernămintele” – iată o impresie puţin cam complicată. Dar afirmaţia cea mai gravă – singura care merită cu adevărat a fi reţinută – e aceasta: „Literatura este caligrafierea autentică a vieţii”.

Domnule, cine vei fi fiind, „caligrafic” însemnează „scriere frumoasă”. Literatura o fi ea „caligrafie”, dar numai pentru esteţi şi încă numai pentru esteţii pervertiţi de lux, de confort, de lene şi de capricii. În niciun caz o literatură proletară, aşa cum vrea „Cuvântul liber” să creeze, nu poate fi caligrafică. D. Teodorescu-Branişte a cunoscut oare acest text „ideologic”. Probabil că nu.

4 aprilie

Doctorul Ygrec publică într-o fasciculă a „Bibliotecii pentru toţi” un succint eseu de pedagogie despre *Copiii criminali, copiii leneşi, copiii mincinoşi.* E un studiu în care se recunosc calităţile acestui scriitor, care nu „vulgarizează” niciodată o temă, deşi ştie să o pună la îndemâna publicului mare. Informat fără pedanterie, erudit fără abuz, Doctorul Ygrec scrie just şi clar.

D. Ion Pillat publică opt stanţe, în care regăsim versul său calm, puţin prea cuminte şi prea rotund, amintind mereu de bunul maestru Francis Jammes:

Aşa cum în furtună loviţi trosnesc tufanii
Şi-şi clatină tulpina şi-o surpă la pământ,
Iubirea ta cumplită îmi prăvăleşte anii
Şi-mi spulberă frunzişul de amintiri în vânt

Cu sila îşi deschide o neînfrântă cale;
Dă jos credinţi de-o viaţă şi îndrăgiri de-o zi,
Cu jertfa lor sporeşte puterea slavei tale,
Pe inima-mi pustie să poţi în veci domni.

De-acuma eşti stăpâna! Din mine până-n zare
Nu zboară o dorinţă, nu tremură un gând,

Să nu ţi se închine cucernic la picioare –
Şi-ţi sunt o alăută de laude sunând.

În cronica literară de mâine, Ochii Maicii Domnului de Tudor *Arghezi.*

„Revista Fundaţiilor Regale", numărul pe aprilie apărut azi, aduce un articol omagial de Octavian Goga închinat memoriei lui Ion Bianu, un nou capitol din *Cântarea Cântărilor*, în traducerea părinţilor Vasile Radu şi Gala Galaction, versuri de Ion Pilat, un fragment din romanul *Însemnările lui Safirim* de N. M. Condiescu, un studiu despre Institutul geologic de G. Macovei, un articol politic asupra fascismului de Nicolae Lahovari, începutul unui studiu asupra pictorului Ion Andreesccu de Al. Busuioceanu şi două ample studii literare semnate Vladimir Streinu şi Şerban Cioculescu.

În cronică, semnează d-nii Ion Chinezu, Sergiu Dan, Petru Comarnescu, Al. Rosetti, R.H. Zambaccian, C. Noica, St. Antim, R. Hilard.

E un bogat sumar, asupra căruia ar trebui să ne oprim îndelung, dar din care reţinem în primul rând studiile d-lor Cioculescu şi Streinu.

5 aprilie

Despre Mozart a publicat de curând o carte mult disputată, d-nul Adolphe Boschot, în editura Plon. Criticul Georges Auric găseşte – comentând-o –

prilejul de a spune câteva lucruri de o delicată fervoare mozartiană: „Nu cred deloc în magia pălăriilor vechi, a pantalonilor şi a tabacherelor, ce ne sunt arătate cu respect în o mie de muzee, unde se cultivă gloriile consacrate. Dar ştiu totuşi că există unele locuri pe unde suflă un aer care, mai bine decât orice profesor, înviorează în adâncul inimii noastre iubirea marilor opere. Pentru mine nu încape nici o îndoială. Cine iubeşte Salzburgul, îl iubeşte pe Mozart. Iubesc Salzburgul şi cred că disting destul de limpede ce parte au avut Salzburgul şi clima sa la formarea unui copil de geniu”.

6 aprilie

„Rebreanu” a fost propunerea unanimă a adunării.

Liviu Rebreanu va trebui să accepte. Iar scriitorii tineri, care îi cer acest sacrificiu, vor avea îndatorirea de a i-l uşura cât mai mult, lucrând cu el şi dându-i colaborarea, de care va fi nevoie.

Vom avea desigur bune cuvinte să ne bucurăm de alegerea, pe care o vom face duminică.

D. I. Gr. Perieţeanu a renunţat, după cum suntem informaţi la candidatura sa. Suntem bucuroşi de această veste. D. Perieţeanu ne este personal prea simpatic, pentru a fi voit să-l vedem în situaţia penibilă de a suporta o cădere, cu atât mai greu, cu cât ar fi fost doar expresia unei juste reacţiuni de breaslă.

Nu avem nici o îndoială că d-sa va rămâne şi mai departe un bun prieten al scriitorilor, recunoscând cât de rău a fost sfătuit când s-a decis să râvnească o prezidenţie care presupune atâtea sarcini, obligaţii şi răspunderi.

Gogoşarul de aur, distincţia onorifică pe care, după un exemplu parizian, am instituit-o nu de mult pentru a încorona textele cele mai comice care apar la noi a stârnit un veritabil val de interes.

Îndeosebi confratele „Facla" ne ajută colegial să recrutăm candidaturile cele mai indicate. În numărul de sâmbătă ne oferea o mostră excepţională, decupată din proza unui jurnalist metafizician.

Îi mulţumim pentru colaborare şi acceptăm bucuroşi să o continuăm.

S.S.R.-ul îşi pregăteşte alegerea prezidenţială de duminică. O primă acţiune e salutară: un grup de scriitori au convocat o consfătuire neoficială, spre a se convorbi prieteneşte despre candidaturile eventuale. Consfătuirea a avut loc miercuri seara şi a fost, aşa cum o aşteptam, animată, sinceră, deschisă... S-a spus lucrurilor pe nume.

Camil Petrescu a expus un întreg program de lucru, pe care noi îl considerăm unul de luptă scriitoricească. Nu ştim care va fi orientarea viitorului comitet. Ştim doar că el va trebui să ţină seama, de necesităţile în numele cărora vorbea autorul *Sufletelor tari*.

7 aprilie

Ne vin, odată cu revistele pariziene de săptămâna aceasta, ne vin curioase ecouri despre ultimele alegeri academice. Toată lumea e uluită. Niciodată Academia n-a ales aşa de prost şi aşa de repede. Fără ezitare. Fără remuşcări.

Căderea lui Claudel, despre care şi noi am scris la timp, este îndeosebi deplorată. Semnificativ pentru atmosfera generală în care se discută faptul este articolul lui Maurice Martin du Gard, atât de violent intitulat *Academia împotriva lui Claudel.* Spicuim:

„Academia avea o frumoasă ocaziune ca să arate ce mare stimă avea pentru cel mai mare poet dramatic de astăzi. Ea a pierdut această ocazie. D. Paul Claudel n-a fost ales. Cu atât mai rău pentru ea. I-ar fi adus strălucirea unei opere considerabile, care nu are împotriva ei decât geniul.

Îmi place Claude Farrère... Dar a triumfa împotriva lui Claudel este mai mult jenant. Sperăm că amicii lui vor înţelege acest lucru. E păcat.

...Pentru a explica aici mizerabilele ezitări ale scrutinului, ar trebui să adăugăm că opera lui Claudel avea împotriva ei şi persoana autorului, tot atât de puţin facilă. Obscurităţile tragicului celui mai original şi mai îndrăzneţ de la Hugo, vor dispărea cu trecerea anilor, care îl vor face clasic şi clar ca pe Pascal şi Shakespeare.

...Academia refuzându-l pe Paul Claudel acest Dante al nostru... şi-a îngreunat în mod grav bagajul său de erori şi injustiţii”.

8 aprilie

Surorile Veniamin, romanul d-lui Sergiu Dan a apărut.

Cetitorii *Arsenicului* nu au nevoie să li se prezinte această nouă carte. Ceilalţi vor trebui s-o descopere. După o răsfoire prealabilă a cărţii, ni se pare că avem dreptul să ne prevestim o lectură agreabilă. Mai mult decât atât, desigur, căci d. Sergiu Dan posedă subtila artă de a spune lucruri profunde sub o frază limpede şi uşoară.

În N. F. R., numărul pe aprilie, câteva pagini de jurnal, semnate de André Gide. Notaţii critice puţine. Foarte multe însemnări de ordin social. Gide se menţine pe noua sa linie de orientate. Vom reveni asupra acestor pagini de jurnal. Dar între timp, cetiţi-le.

„Cuvântul liber” şi-a schimbat formatul evoluând de la revistă la jurnal. Nu ni se pare prea fericită inovaţia.

Din literatura ultimului număr, reţinem poemul semnat Paul Păun, din care merită să fie citată prima strofă mai ales.

Când aveam răgaz de dragoste noi doi,/ seara după lucru,/ miroase strada noastră a mierea salcâmilor /sunt gardurile ude de o ploaie proaspătă/ şi e un vânt de seară bun ca un câine.

Se înmulţesc monografiile critice despre Lawrence. După cartea lui Middleton Murry (soţul

Katherinei Mansfield), iată o nouă lucrare *Lawrence et Brett*, apărută în editura Stack. Brett a fost unul din intimii lui Lawrence, iar autoarea cărţii – d-na Dorothy Brett – a fost soţia lui.

Valery Larbaud admirabilul autor al *Feminei Marquez* şi al lui *Barnaivoth,* pregăteşte o seamă de lucrări noi.

În primul rând două volume de critică, *Domaine anglais* pentru literatura britanică, şi *Domaine français,* pentru cea franceză. Apoi o culegere de nuvele, *Aux couleurs de Rome* şi o culegere de eseuri, *Sous l'invocation de St. Jérôme.*

10 aprilie

F. Aderca semnează în „Vremea" o replică la articolul antisemit al d-lui C.A. Donescu *Păcatul evreilor.* „Vremea" ne-a părut totdeauna o revistă de atitudine radicală, lipsită de prejudecăţi, deschisă înţelegerii şi libertăţii de discuţie. Cu atât mai mare ne-a fost surpriza cetind articolul d-lui Donescu. Nu pentru că era antisemit. Dar pentru că – fiind antisemit – recurgea la cele mai penibile argumente, la cele mai primare consideraţii cuziste. Nicio diferenţă de stil între „Vremea" şi „Apărarea Naţională". D. Aderca răspunde cu o subtilitate jignită de calitatea atacului. Scrisoarea sa este şi foarte frumos scrisă şi just gândită. Dar nimeni nu trebuie să-şi facă nici o iluzie. Lucrurile vor rămâne tot încurcate şi poziţiile„ideologice” nu vor suferi nici o modificare.

Poate că n-ar fi rău, cu prilejul premierii lui Gala Galaction, să se încerce o„relansare” a cărţilor lui. Librăria românească îşi ucide cu o uluitoare grabă succesele. După o lună de la apariţie, o carte nu mai este „actuală”. După două luni e „veche”. După trei, este moartă.

Dintre toate cărţile părintelui Galaction e îndeosebi una pe care o preferăm, *Papucii lui Mahmud*. Deşi apărută numai de trei ani, cartea a trecut – după ceea ce se cheamă la noi un „frumos succes”, adică după 3–4000 de exemplare vândute – a trecut în magaziile editurii. De ce? Propunem librarilor o vitrină Gala Galaction, pentru săptămâna aceasta.

Confratele „Adevărul”, anunţând în numărul său de ieri alegerea d-lui general N. M. Condiescu în fruntea Societăţii Scriitorilor Români, publică fotografia domnului general Condiescu, fostul ministru de război. Sperăm că e numai o greşeală de zeţărie.

Un cuvânt bun pentru revista „Frize” care apare la Braşov şi care aduce cu fiecare număr poeme delicat scrise şi note critice vioi redactate.

Ne împăcăm mai puţin cu proza propriu-zisă a revistei: nuvele, poeme în proză etc. etc.

Foarte frumoase traducerile din Georg Trakle, semnate Ştefan Baciu.

Este probabil mezinul poet al premiilor Fundaţiei Regale.

Florence se numeşte ultimul roman al lui... Jacques Rivière. Mort în 1925, Rivière a lăsat câteva manuscrise, pe care le ştim neterminate. Dar Isabelle Rivière – soţia sa şi sora lui Alain-Fournier – ne descopere un roman inedit şi îl publică.

Pentru iubitorii lui Rivière – şi sunt câţiva şi pe la noi – e o mare bucurie.

11 aprilie

Ochii Maicii Domnului, *Surorile Veniamin*, *Sângele*, iată din cărţile ultime, preferinţele noastre.

Dintr-un articol din N. R. F. ultimul număr:

„În această Românie cu primăveri şi veri atât de puternice, se pare că omul se înfrăţeşte mai mult cu lucrurile naturale; că ţărănia se desăvârşeşte acolo mai bine decât oriunde şi devine oarecum însăşi culmea ţărăniei universale într-un fel de patriarhat epic".

Rândurile acestea le scrie Henri Pourrat, recenzând o carte de nuvele. Să fie Liviu Rebreanu cel care îi inspiră articolul? Să fie Mihail Sadoveanu? Să fie oare o carte de la noi?

Nu. Este o carte tradusă din englezeşte o carte de Peter Neagoe. Şi Henri Pourrat se miră pe bună dreptate: „Suntem surprinşi că asemenea povestiri din câmpiile româneşti sunt traduse din englezeşte. Le simţim aşa de aproape de pământ. Păstrează aşa de puternic mireasma ierbii şi a grâului troznind sub soare de prea multă sevă, mireasma câmpurilor udate de ploaia caldă”.

Ceea ce însemnează că există în Occident oameni care bănuesc câte frumuseţi, ce forţă originară, ce resurse noi se ascund în îndepărtata literatură românească.

Numai că a le bănui, nu e de ajuns.

Cu prilejul reluării *Parizienei* lui Henri Becque, Maurice Martin du Gard citează o frumoasă pagină din *Amintirile unui autor dramatic* ale aceluiaşi: „Locuiam atunci, în rue Matignou, un apartament luminos şi gol. Camera în care lucram şi care era foarte frumoasă, era mobilată de o masă de lemn, un fotoliu şi un baston, nimic mai mult. O străbăteam de dimineaţă până seara cu o uşoară enervare, care îmi este naturală şi de care am nevoie. Adesea lucram în faţa oglinzii căutam până şi gesturile personagiilor mele şi aşteptam ca cuvântul just, fraza exactă să-mi vină pe buze. Tot ce vreau, scriind, este să mă satisfac pe mine însumi: nu cunosc nimic, nu cunosc pe nimeni; nici nu-mi pasă dacă există un public”.

Orgolioasă declaraţie a unui scriitor, care a ştiut totuşi să-şi câştige publicul, de care „nu-i păsa”.

12 aprilie

Şerban Cioculescu a fost ales membru la S.S.R. cu o frumoasă majoritate de voturi. Şi fiecare vot „contra”, indica un năduf personal. E greu să fii critic şi să întruneşti apoi sufragii unanime.

Mussolini publică în franţuzeşte *Viaţa lui Arnolde, fratele meu*, memorii familiare şi politice, care verifică încă o dată ambiţiile sale scriitoriceşti, dar constituie mai ales un text de reală importanţă documentară.

D. Camil Petrescu îşi va tipări eseurile în două volume distincte – unui destinat Editurei Fundaţiilor Regale, celălalt Editurii „Cultura Naţională”.

De ce această despărţire?

Volumul de la Fundaţie va cuprinde studiile critice generale. Bunăoară studiul despre limba literară, publicat acum aproape 15 ani în „Revista Vremii”. De asemeni studiul despre „substanţialism”, rămas inedit. În fine, studiul despre Marcel Proust.

Volumul de la „Cultura Naţională” va întruni dimpotrivă articolele de polemică, de precizări personale, de critică ofensivă.

Iată deci o veste bună. Să vă dăm însă şi una mai puţin bună: ambele volume vor apărea abia la... toamnă.

Tudor Arghezi nu va avea de Ziua cărţii numai romanul de curând apărut, *Ochii Maicii Domnului*. Iubitorilor scrisului său li se pregăteşte o carte, ce va însemna o piatră de hotar pe drumul *Cuvintelor potrivite*.

Este – bineînţeles – un secret. Şi n-ar trebui prin urmare să-l trădăm. Dar plăcerea de a vă comunica o informaţie preţioasă e mai puternică decât dorinţa de a vă menaja o surpriză.

Aşadar: de Ziua cărţii veţi avea un volum nou de versuri de Tudor Arghezi.

Un text amuzant, puţin comic, dar veşnic tânăr oferă d. Marinetti într-un manifest lansat la Paris cu prilejul expoziţiei de artă futuristă, deschisă săptămâna trecută acolo. Merită să cităm: „Numai artiştii futurişti, stăpâni ai perspectivelor aerice şi ai viziunilor de sus în jos în viteză, pot realiza cu arta lor antirealistă, transparenţa imaterială şi pură a divinităţii. Numai aero-pictorii futurişti pot evoca pe pânză viaţa multiformă şi aeriană a îngerilor şi apariţia sfinţilor. Numai artiştii futurişti, îndreptaţi către originalitate cu orice preţ, pot să-i dea sfintei arte forţa magică indispensabilă oricui vrea să dea imaginea miracolului şi adâncimea infinită a infinitivului. Numai artiştii futurişti care, de 26 de ani, impun în artă grava problemă a simultaneităţii pot exprima clar, cu necesare întrepătrunderi de timp şi spaţiu, dogmele simultane ale cultului catolic. Numai artiştii futurişti, electrizaţi de optimism, culoare şi invenţie pot astăzi să realizeze plastic beatitudinea paradisului.

13 aprilie

„Studio” se numeşte o tânără revistă literară, întru totul simpatică, apărută zilele acestea în cel de al doilea număr. Simpatică – şi mai mult chiar – prin formatul ei, prin bunul său gust tehnic şi prin materialul literar publicat. Sunt patru pagini cât o coală de petiţie, dar cuprinzând un material mult mai dens decât ar îngădui dimensiunele-i reduse.

De obicei revistele tinere – prea multe, prea confuze, prea dezorientate – sunt puţin interesante în ele însele. Cel mult ca simptom, cel mult ca preventive. Dar acest „Studio” ne dă lucruri delicate şi serioase, multe din ele deplin realizate.

Revista se deschide cu un mic studiu critic al d-lui Emil Gulian, oaspete al acestui număr. D. Gulian scrie *Note despre bunul simţ şi imitaţia realităţii în artă.* Versuri semnează Horia Ghica, Pericle Martinescu, Clemy Voinescu. Note critice şi mici eseuri d-nii Eugen Voinescu, Geo Pavel, Alexandra Bucur. Însemnări polemice juste şi vii. Totul ar merita citat. Reţinem deocamdată poemul semnat Horia Ghica.

Ziua era tristă şi frumoasă ca un cadavru de fată
Plâns de liliecii în floare.
O primăvară neagră agoniza în clipa speriată,
Din muguri mă înspăimânta viitoare Viaţa.
Păşeam de-a lungul zilelor, bune
Pe pleoape, deoarece umbra fugise.
Albă era ora ca o minune
Fâlfâiri de aripi, permise.
Mergeam pe o cale fără de margini, pe o cale
Înverzită de copaci veninoşi şi curaţi
Imnurile păsărilor urcau estivale
Între lăncile anilor, aplecaţi.

Putem complecta buna veste pe care v-o dădeam ieri cu privire la eseurile d-lui Camil Petrescu. Cele două volume se vor numi „Critice plăcute... şi neplăcute”. În prefaţă, autorul va lămuri motivele pentru care împrumută de la Bernard Shaw acest titlu.

Criticile neplăcute vor apărea în editura „Cultura Naţională”, iar în Editura Fundaţiilor Regale – mai e nevoie să o spunem? – vor apărea cele plăcute.

Comme de juste...

Amor este titlul definitiv al volumului de versuri, pe care d. Andrei Tudor îl publică în sfârşit. De Ziua cărţii îl vom avea. Faptul prezenţii sale în redacţia „Rampei”, nu ne va împiedica să spunem cât de mult ne bucură vestea. Sunt versuri pe care le-am iubit mult la prima lor tipărire în atâtea reviste. Sunt poeme care definesc una din cele mai nuanţate vocaţii lirice, din câte literatura noastră nouă cunoaşte.

14 aprilie

Pentru că ni se cer precizări (confratele „Facla” îndeosebi) în privinţa volumului de versuri inedite al d-lui Tudor Arghezi, ne complectăm informaţia de zilele trecute:

1) Volumul apare de Ziua cărţii.
2) În editura „Cultura Naţională”.
3) Manuscrisul n-a fost încă predat.

4) Manuscriul va fi predat la începutul săptămânei ce vine.

Nimic de citat din ultimul număr al „Adevărului literar”. *Et pour cause*... Lipseşte obişnuitul articol săptămânal al d-lui Arghezi. Încolo, un material tern, incolor, de bazar.

Nimic – sau aproape nimic. Căci, ca să fim drepţi, va trebui să citim articolul semnat Lucia Demetrius, nume pe care l-am întâlnit pe vremuri semnând în „Revista Fundaţiilor Regale” o admirabilă nuvelă.

17 aprilie

Hora paiaţelor este al treilea roman pe care îl tipăreşte d. Virgiliu Monda, un scriitor care, venit din poezie, aduce de acolo o sensibilitate lirică personală, dar şi o ştiinţă a notaţiilor epice.

Cartea apare în editura „Vremea”. O vom comenta într-o viitoare cronică literară, la timpul ei.

Ecourile de indignare provocate de căderea lui Paul Claudel la Academia Franceză, n-au încetat. După Maurice Martin du Gard, după Jean Giraudoux, iată-l pe Emmanuel Beri: „Paul Claudel a fost învins la alegerile academice de către Claude Farrère, Lăsăm altora sarcina de a se indigna. Noi socotim că bine s-a făcut! Claudel e cel mai mare poet contimporan: dar el a urât totdeauna conformismul literar şi – oroare! –

conformismul gramatical. El i-a preferat totdeauna pe Rimbaud lui Octave Feuillet.

De ce l-ar fi ales Academia? Ea nu l-a ales nici pe Pascal, nici pe Rimbaud. Dar de ce s-a prezentat Claudel la acest concurs destinat militarilor în retragere, foştilor decani şi bătrânilor profesori?! Ce nevoie avea să fie lăsat repetent de un juriu a cărui mediocritate este sigură? Candidatura îi umilea pe toţi câţi îl iubesc. Insuccesul îi consolează. Cât despre Academie, ar fi s-o stimăm mai mult decât merită, dacă i-am reproşa de fiecare dată, această constantă înclinare a sa către mediocru, fără de care... de mult ar fi încetat să trăiască.„

Deşi nu e de resortul acestei rubrici mai mult literare, ne facem bucuria de a vă atrage atenţia că puteţi asculta săptămâna aceasta la radio, de patru ori magnifica *Pasiune a lui Matei* de Johann Sebastian Bach. Miercuri de la Viena (retransmis de postul Bucureşti), joi de la Varşovia, vineri de la Bucureşti (ora 20.40), sâmbătă de la Leipzig (ora 20).

Dacă adăugăm ca duminică am ascultat aceeaşi *Pasiune* de la Köln – veţi recunoaşte că avem o bună săptămână de radiofonist.

D. Mihail Sadoveanu care a tipărit anul acesta decât o singură carte (în toamna trecută, dar e vorba de anul literar, nu de cel calendaristic) ne va da în scurtă vreme un roman de mari dimensiuni: *Fraţii Jderi*.

Cartea e sub tipar, în editura „Naţionala Ciornei”.

18 aprilie

Nu ştim dacă d. Arghezi va publica într-adevăr până la Ziua cărţii un nou roman, aşa cum ne anunţa confratele „Facla”. Dar vă putem spune, cu oarecare aproximaţie, titlul acestui roman. El ar fi să se cheme „Învierea din morţi”.

Cu acest prilej, repetăm informaţia noastră de săptămâna trecută: vom avea de Ziua cărţii, un nou volum de versuri de Tudor Arghezi.

O carte în căutarea unui autor! Întocmai ca în comedia lui Pirandello iată un roman, care îşi caută disperat la mica publicitate, autorul respectiv. E vorba de un manuscris anonim, pe care l-a primit editura Alcalay şi pe care – după lectură – s-a decis să-l tipărească. Se zice c-ar fi o revelaţie. Dar deocamdată lipseşte autorul. Afară de cazul că e la mijloc un mic truc de lansare. Ceea ce n-ar fi lipsit de ingeniozitate.

Destine omeneşti este titlul românesc al romanului *La condition humaine*, apărut în traducerea d-lui Gheorghe Minovici, în editura *Pantheon* de la Brad.

Este prea târziu să mai remarcăm impropriet atea acestui titlu, căruia i-am fi preferat o traducere literală: *Condiţia umană.* Dar să nu facem inutile şicane (inutile, fiindcă sunt târzii), unei edituri care a avut bunul gând de a-l prezenta cetitorului român pe André Malraux.

Ne bucură de asemeni – în principiu – faptul că traducerea este precedată de o prefaţă şi că această prefaţă a fost scrisă de un critic. Am observat de multe ori, la această rubrică, neglijenţa cu care sunt îndeobşte prezentate operele străine la noi şi am subliniat grija pe care o pun editurile franceze, în a face cunoscută valoarea şi semnificaţia unei cărţi străine atunci când o tipăresc. Nu o dată am citat ca exemplu, acele substanţiale studii introductive pe care René Lalou, Edmond Jaloux sau Benjamin Crémieux le scriu pentru traducerile romanelor engleze.

Editura „Pantheon” face o încercare întru totul interesantă adoptând această metodă şi cerându-i d-lui E. Lovinescu să scrie prefaţa unei opere de calitatea *Condiţiei umane*. E de regretat însă că, d-sa s-a limitat la scrierea unei scurte note complezente. Am fi aşteptat mult mai mult.

Moartea lui Panait Istrati găseşte librăria românească în penibila situaţie de a nu avea nici o treime din opera acestui mare prozator tradusă în limba ţării sale.

E încă o dovadă – dacă mai era nevoie – de lipsa nu de criterii (căci prea ar fi pretenţios), dar de atenţia elementară ce prezidează alegerile editorilor noştri în materie de traduceri.

Poate că tragicul sfârşit al lui Istrati va fi el în stare să facă, ceea ce până azi gloria lui mondială nu izbutise, să grăbească tipărirea în româneşte a operelor lui complecte. Ar fi un omagiu, din nefericire mult prea întârziat.

Dar Istrati nu e unicul exemplu.

România nu i-a dat Franţei o mare prozatoare, pe care publicul românesc nici azi nu o ştie?

Principesa Martha Bibescu nu este aici, în ţara ei, un nume necunoscut? A tradus cineva *Catherine-Paris*? A tradus cineva *Le perroquet vert*? Va traduce cineva *Egalité*?

Şi băgaţi de seamă nu e vorba de o operă obscură, inaccesibilă, distantă, ci de o operă vie, pasionantă, scrisă într-un ritm de roman modern dintre cele mai actuale şi mai cuprinzătoare prin materialul lor uman şi prin calitatea lor de artă.

În timpul stagiunei parisiene, probabil în luna iunie se va da la Paris, în faţa catedralei Notre-Dame, un spectacol cu, *La Passion* mister medieval de Arnoul Gréban, adaptat de Gailly de Taurinés şi de Henry et Leonel de la Tourrasse".

Spectacolul va fi organizat cu sprijinul Ministerului Artelor, Industriei şi Comerţului şi al Municipiului Paris.

Rolurile importante din piesă vor fi jucate de trupa de la teatrul Odeon, iar partea corală va fi interpretate de „Petits Chanteurs à la Croix" de Bois.

Se va construi estradă în piaţa Notre-Dame, în care vor încăpea şaispreze mii de spectatori.

19 aprilie

Dante a intrat acum întreg în literatura românească. D. Alexandru Marcu a dovedit o iubire fără margini şi o rară putere de muncă în tălmăcirea *Divinei Comedii*; în mai puţin de patru ani, ne-a dat trei volume în care erudiţia lingvistică, spiritul critic şi meşteşugul literar au conlucrat pentru o mai luminoasă prezentare a marelui toscan. D. Alexandru Marcu ne-a rămas dator acea monografie asupra vieţii şi epocii lui Dante, ca să slujească drept călăuză cetitorului şi ca să uşureze asimilarea *Divinei Comedii*) de către cultura românească. O cultură se verifică după numărul capodoperilor universale pe care le poate absorbi, spunea cineva. Literatura şi cultura românească nu prea se poate mândri, din acest punct de vedere. În afară de Dante şi Homer, nu cred că avem vreo altă capodoperă tradusă în întregime; nu avem nici pe *Faust*, nici pe *Don Quijote*, nici Shakespeare. În limba maghiară, de pildă, Shakespeare, a fost tradus până acum de patru ori, în întregime. De aceea, recunoştinţa noastră pentru d. A. Marcu şi pentru colaboratorii d-sale – Mac Constantinescu şi „Scrisul Românesc" – este mai mare decât o pot arăta aceste câteva rânduri.

Avram Iancu, drama lui Lucian Blaga, după ce s-a reprezentat, se spune, cu mult succes pe scena Teatrului Naţional din Cluj, a apărut acum în volum. Nu înţelegem de ce nu s-a reprezentat şi în Bucureşti. O „cădere" a lui Blaga este mai glorioasă pentru teatrul românesc decât un succes bulevardier. Şi *Avram Iancu* ar putea fi cea dintâi piesă a lui Blaga de succes. Fără a fi scrisă pentru public, *Avram Iancu* este o dramă cu rădăcinile adânc înfipte în folclor, în sentimente colective. Setea de libertate de bărbăţie, de faptă, se ghiceşte întreagă în această întâmplare sângeroasă şi glorioasă din istoria românească, pe care Lucian Blaga a povestit-o nealterată, redându-i suflul folcloric care o inspirase. Smulsă din istorie, şi încă dintr-o istorie însângerată, drama lui Blaga e învăluită totuşii într-o boare fantastică, de basm, care preface firesc pe oameni în „paseri fără somn” şi schimbă orgoliul viril în semn ceresc.

20 aprilie

O greşeală de tipar a făcut ca foiletonul nostru de ieri să poarte dubla semnătură a d-lor Andrei Tudor şi Mihail Sebastian. Cetitorii au făcut probabil singuri rectificarea, ştiind în ce colegială stricteţă îşi păstrează cronicarii noştri, muzical şi literar, atribuţiile respective. Cronica literară apărută ca de obicei în numărul de joi – aparţinea d-lui Mihail Sebastian.

Jean Cocteau publică la Grasset o carte care n-a venit încă la Bucureşti, dar pe care o vom răsfoi desigur cu emoţie. Un album cu 60 de desene pentru romanul său *Les Enfants terribles*. Vom retrăi poate, privindu-le, acel sentiment de deznădejde suavă, pe care lectura cărţii ni l-a dat acum 6 ani, la apariţie.

21 aprilie

În recentele *Convorbiri cu Masaryk* ale lui Emil Ludwig, pe care d. Eugen Relgis le-a tălmăcit în românește, președintele republicii cehoslovace dovedește nu numai o extraordinară experiență și o cultură pe care puțini profesori universitari se pot lăuda că o au – dar și o sete de a înțelege fenomenul contemporan care este pur și simplu uluitoare la un octogenar. Așa de pildă, Masaryk mărturisește undeva în aceste convorbiri, că a cetit și a reflectat pe cărțile unui tânăr gânditor italian, J. Evola, care pe nedrept trece astăzi ca un lider spiritual al fascismului. Acest J. Evola este aproape necunoscut dincolo de granițele Italiei, cu toate că e unul din spiritele cele mai pătrunzătoare și mai personale ale veacului XX. Ultima sa carte, voluminoasă și plină de sugestii, a apărut de câteva luni. Se numește *Revolta împotriva lumii moderne*, și rezumă o întreagă activitate polemică și teoretică împotriva fenomenului modern. Cartea e totușii puțin răspândită în Europa. Poate că omagiul incidental al lui Masaryk îi va aduce o circulație pe care o merită.

Fontaine, romanul lui Charles Morgan, una din cărțile de cea mai vie circulație europeană, din ultimul timp, a fost adaptat pentru ecran. E o surpriză. Consideram acest roman, care are atâtea pagini de poezie și analiză, intraductibil în imagini. Îl consideram profund necinematografic. Și ne înșelam probabil, căci filmul prezentat deocamdată la Paris într-un cerc închis de intelectuali pare să fi mulțumit pe entuziaștii lui *Fontaine*, căci „există o familie invizibilă a lui *Fontaine*”, cum spune un cronicar parizian.

Ieri a fost judecat în faţa tribunalului Ilfov, secţia 5-a civilo-comercială, procesul lui Geo Bogza, acuzat de ultragiu al moravurilor publice, pentru publicarea volumului său de versuri *Poemul invectivă.* A fost o şedinţă pitorească. S-au cetit versuri – corpurile delicate. Tribunalul a rămas în pronunţare pentru azi. Sperăm că poetul Bogza, căruia îi datorăm admirabilul *Poem petrolifer* publicat anul trecut în „Vremea", reporterul Bogza, căruia îi datorăm marile sale documentarii asupra Basarabiei, asupra Ţării Moţilor şi asupra muncii din fabrici şi uzine, pagini străbătute de un vast suflu epic, sperăm că acest Geo Bogza va fi achitat. Măcar atât..

Bercu Leibovici este titlul culegerii de schiţe şi nuvele de humor, publicate de d. Al. O. Teodoreanu în editura „Cultura Naţională". E o carte amuzantă, din plin amuzantă. Mai mult, vom spune în cronica noastră lierară. Dar vrem – deocamdată – să remarcăm coperta volumului, admirabilă în sobrietatea, în bunul ei gust, în culoarea şi litera ei de o suavă eleganţă. Era nevoie în sfârşit... Şi nu ne miră că exemplul vine din partea „Culturii Naţionale", care a avut mereu grija lucrului grafic frumos.

„Familia", ultimul număr – pe martie – aduce un sumar bogat în semnături, din care reţinem la o primă răsfoire, numele d-nei Elena Farago (*Gânduri pentru Coca*), Florica Mumuianu (*Lume*), Tiberiu Moşoiu, Neagu Rădulescu.

Ne permitem a ne exprima încă o dată preferinţa noastră pentru articolele şi studiile de interes regional. D. Alexandru Olteanu scrie un studiu despre *Ungaria şi reformele,* iar d. Petre Petrinca un articol, pe care încă nu l-am cetit, *Definiţiunea noţiunii de minoritate.* În cronică, d. Octav Şuluţiu semnează câteva studii şi recenzii critice, juste, informate şi ferme ca de obicei.

22 aprilie

André Malraux care publică în N.R.F. noul său roman *Le temps du mépris* (operă inspirată din mediile hitleriste şi comuniste germane) dă unui ziar parizian un scurt interviu lămuritor asupra izvoarelor sale de informaţie.

„Elementele de informaţie le datorez unor naţional-socialişti, care au reuşit să evadeze cu preţul unor primejdii nemaiauzite şi nimeni nu va putea contesta aceste informaţii. Ele sunt de o autenticitate absolută.

— Cartea dvs. nu va trece desigur frontiera germană...

— Sunt oameni care au putut scăpa unei politici implacabile. Vor fi poate şi cărţi ce vor putea trece fără a fi văzute.

— Descrieţi în această carte acele cruzimi, de care s-a vorbit atât de mult, cu privire la închisorile naziste?

— Da, dar am fost nevoit să atenuez, să fac lucrurile mai puţin atroce... Curioasă obligaţia scriitorului care nu poate spune tot adevărul, de teamă să nu fie crezut. Dacă aş imprima tot ce mi s-a spus pe bază de dovezi, aş fi acuzat de fantezie, de părtinire...

Ştiţi cât câştigă pe an, din drepturile sale de autor Noël Coward? Cam 5 milioane de franci francezi. Asta face în lei româneşti... (Nu se poate spune. E interzis de legea devizelor).

Somerset Maugham şi Bernard Shaw câştigă, bieţii oameni, numai câte 2 milioane de franci anual.

Ce e amuzant este că ziarul francez care dă aceste fabuloase informaţii, adaugă: „Sunt cifre care ar face să viseze pe toţi cei care, în Franţa trăiesc din condeiul lor; chiar pe cei cu cel mai mare succes”.

Dacă e vorba de risc, atunci ele aparţin nu scriitorului parizian, ci celui bucureştean. Literatul român deţine în acest sens un record, pe care nu i-l poate disputa.

Frumoasă cronica literară pe care o dedică în ultimul număr al „Vremii”, d. Pompiliu Constantinescu romanului *Surorile Veniamin* al d-lui Sergiu Dan.

În acelaşi număr, remarcăm poemul semnat de d-na Sanda Movilă şi nuvela d-nei Lucia Demetrius.

Încolo, un bun şi divers Paşti.

Renate Müller se stabileşte la Paris.

Actriţa germană Renate Müller a reziliat contractul cu U. F. A. şi a declarat că se va stabili la Paris. În locul ei U. F. A. a angajat pe Anny Ondra.

24 aprilie

Dacă ar avea un milion, d. Victor Eftimiu ar face o seamă de lucruri, pe care ni le expune foarte practic în foiletonul sau de ieri din „Adevărul”.

Dacă aş avea un milion, pus la dispoziţie de Ministerul Instrucţiei şi al Externelor, aş da 100.000 lei la zece traducători cari să transpuie în franţuzeşte zece volume din scriitorii de frunte ai literaturii noastre.

Aş da 200.000 lei la zece scriitori francezi cari să prefaţeze şi să facă versiunea literară a acestor romane şi culegeri de povestiri.

Aş cumpăra câte o mie de exemplare din fiecare autor tradus, pe care l-aş ruga să dedice 300 din aceste volume criticilor din Paris şi de aiurea. Restul de 700 de volume le-aşi expedia ministerului de externe, care să trimeată 200 de exemplare diplomaţilor străini din Bucureşti şi 500 diferitelor legaţii româneşti, cu însărcinarea de a le distribui intelectualilor din capitala respectivă.

De la *Revolta în deşert* a colonelului Lawrence, „Biblioteca Energia” a Fundaţiei Regale nu a publicat o carte de mai mare valoare şi mai potrivită cu linia ei, decât recent apăruta *Viaţa lui Stanley* de Iacob Wasserman.

26 aprilie

Unamuno dă un lung interviu ziarului „Comoedia”, în care explică oarecum încurcat şi confuz ultimele tulburări politice spaniole. Ceea ce se înţelege clar din convorbirea sa este doar o mare tristete pentru tot ce s-a întâmplat.

La Salamanca ocupă o celulă de călugăr, cu faţa către Nord şi în care nu se face niciodată foc. „Numai acolo, de când mi-a murit soţia, suport să trăiesc lângă copiii şi nepoţii mei şi cred într-adevăr că mi-am ratat vocaţia: călugăr ar fi trebuit să mă fac, dar un călugăr tragic, căutându-şi fără încetare credinţa, fără să izbutească a o găsi”.

Eros în mănăstire, noua carte a d-lui Damian Stănoiu continuă până la abuz, până la exterminare, subiectele mănăstireşti ale unui autor, care nu ştie să-şi varieze materialul epic, întrebuinţat în zece volume tipărite până azi.

Înainte de a fi obositor pentru noi, nu e obositor pentru d-sa însuşi?

Cronica literară, care apare de obicei în „Rampa” de fiecare joi, va apărea prin excepţie în numărul nostru de mâine. Necesităţi tipografice ne obligă la această schimbare de obişnuinţe, care însă nu va deveni o regulă.

Deci în „Rampa” de mâine, cronică literară, despre *Surorile Veniamin* romanul d-lui Sergiu Dan.

În viitor, cronica îşi păstrează însă foiletonul de joi.

27 aprilie

Proces, romanul care a cucerit anul acesta „premiul Tekirghiol-Eforie”, făcând cunoscut numele d-lui Ion Biberi, debutant sub fericite auspicii, a apărut. E o apariţie simpatică, un semn de primăvară literară, pe care aşteptăm cu încredere ca lectura să-l confirme.

D. Victor Eftimiu nu pare să fi oprit în faza proiectelor decizia d-sale de a tipări în traducere franceză zece cărţi româneşti. Se pare că tratativele de ordin tehnic sunt destul de înaintate şi că nu peste multă vreme vom avea versiunea franceză a zece prozatori români.

Nu suntem de acord – şi am arătat de ce – cu lista operelor alese pentru început, dar oricum... într-un ceas bun.

Corespondenţa Caragiale-Zarifopol, prezentată în două ample studii critice ale d-lui Şerban Cioculescu, despre care ne-am ocupat la timp, va apărea în volum pentru Ziua cărţii.

Studiilor deja apărute în „Revista Fundaţiilor Regale”, d. Cioculescu le va adăuga în volum un document deosebit de interesant. Se pare că Paul Zarifopol avea obiceiul să rezume într-un caiet personal convorbirile sale cu I. L. Caragiale. Aceste procese-verbale ale unor convorbiri, pe care le credeam pierdute într-o intimitate pe veci închisă, vor fi tipărite.

Prilej de bucurie pentru iubitorii lui Caragiale.

„Românii e deştepţi” spune d. Camil Petrescu într-un titlu de carte repede ajuns popular. Românii „este” oare şi punctuali? Cartea e anunţată de mult şi n-a apărut totuşi. Editura o anunţă „sub tipar". Adevărat să fie? Am dori-o sincer. Titlul făgăduieşte una din acele vii şi tăioase execuţii critice, cu care autorul lui *Danton* ne-a obişnuit. Şi deşi e un titlu glumeţ, va fi o carte amară.

2 mai

Toate ziarele şi revistele franceze închină memoriei lui Panait Istrati articole, ecouri, amintiri... Dintre toate, cu deosebire frumos şi just articolul lui Frederic Lefevre din „Les nouvelles littéraires", articol din care traducem un fragment:

„Istrati a murit. De-a lungul acestei ploioase după-amiazi de aprilie, a trebuit să-mi repet mai multe ceasuri fatala veste, înainte de a începe s-o cred. Şi toţi cei care l-am apropriat, admirat, iubit, vor fi încercat aceeaşi amărăciune: ceva cald şi viu a murit în noi, un lucru pe care el ni-l dăruise.

O prezenţă, o palpitare, o lumină dispare din noi odată cu el. Căci acest om din popor, născut dintr-un contrabandist grec şi o spălătoreasă română, nu era numai un scriitor unic, ...era o sensibilitate mereu înfiorată, o fiinţă arzătoare, complexă, contradictorie, de neuitat.

...Panait Istrati nu accepta să fie un „om de litere"... El nutrise un timp nebuna speranţă de a face din strălucitoarea lui reuşită, un lucru care să-i permită a alina suferinţa lumii, şi să ia asupra-şi povara celor ce sufere. Biet şi mare Istrati, din toate durerile cea mai mare a fost aceea de a trebui să renunţi la această nobilă ambiţie, să-ţi mărturiseşti neputinţa şi numai această foame neliniştită de a da fraţilor tăi nefericiţi – de a te da şi a le da până la acel absolut pe care îl urmăreai şi tu în atâta disperare – a făcut din tine acel revoluţionar sentimental ale cărui aparente schimbări de atitudine i-a deconcertat pe sectari.

Un critic foarte respectuos cu puritatea de gen a romanului este d. Şerban Cioculescu. Mare iubitor al scrisului d-lui Arghezi (despre care pregăteşte şi un studiu pentru editura „Cultura Naţională") n-a pregetat totuşi la apariţia volumului *Ochii Maicii Domnului* să spună că această frumoasă carte nu este în nici un caz un roman.

Această intransigenţă, i-a dat prilej d-lui Al. O. Theodoreanu să scrie un spiritual catren. Dăruindu-i criticului un exemplar din volumul *Bercu Leibovici*, de curând apărut, l-a însoţit cu această dedicaţie: „*Eu îl previn, de-o recenzie/ (Cum ştiu că se grăbeşte foarte)/ Că nu-i roman această carte/ Ci schiţe, pe onoarea mea...*"

Subiect banal va fi a doua carte tipărită a d-lui Ury Benador, autorul acelui *Ghetto veac XX*, cartea atât de frumos primită anul trecut de critică şi public.

Subiect banal e un scurt roman în care – după câte ştim – autorul părăseşte o clipă lumea ghetoului, pentru a aborda noi zone de viaţă şi de psihologie. Cartea apare în editura Universala Alcalay.

Vom comite o indiscreţie şi vom spune că premiul de poezie al Societăţii Scriitorilor Români îi va reveni d-lui Emil Gulian pentru volumul său de versuri *Duh de basm*.

O excelentă, alegere, care răscumpără gafa nici azi uitată a unui june comitet care s-a onorat respingându-l pe Emil Gulian, când îl premia pe d. Vrânceanu sau Cavarnale.

„Journal de Moscou" ne aduce săptămânal două bune pagini de informaţii literare, artistice şi critice care – trebuie să remarcăm – nu se deosebesc însă prea mult de burghezele pagini din „Marianne „Nouvelles littéraires" sau „Candide". Interesantă rubrica de teatru şi concerte. Numărul de săptămâna trecută avea un mic studiu despre Maiakovski. Desprindem câteva rânduri: „Noi, care am fost contemporanii lui Maiakovski, ştim că poezia lui, ca şi el însuşi, ne-a fost scumpă şi utilă. Ce admirabil optimism era în Maiakovski: „Am sentimentul de a fi o uzină sovietică ce fabrică fericire".

Ce credinţă pătimaşă în victoria finală a revoluţiei. Respira din plin aerul victoriilor noastre...

Acţiunea pe care Maiakovski a exercitat-o asupra multor poeţi sovietici este incontestabilă. Numeroşi poeţi proletari – Bezêmenski de exemplu – şi-au început activitatea poetică sub influenţa lui directă. Originalitatea şi puterea de stil poetic a lui Maiakovski nu erau singurele izvoare ale acestei influenţe: el a exprimat cu mai mult relief trăsătura esenţială a poeziei sovietice: orientarea politică".

4 mai

Săptămâna viitoare librăria românească îşi va schimba cu desăvârşire aspectul. Aproape 40 de volume – romane, nuvele, versuri – aşteaptă să apară deodată. Câteva cărţi de autori consacraţi, câteva debuturi, o seamă de retipăriri, nenumărate traduceri, o întreagă bibliotecă de primăvară, la care colaborează toată viaţa literară românească.

Va fi o febrilitate pe care am fi fericiţi s-o putem păstra şi după trecerea festivei Săptămâni a cărţii.

Din Bucovina, ne sosesc adesea mici reviste literare, juvenile, violente, inegale şi, în fond, simpatice. Sunt acolo câţiva tineri, cărora nu le lipseşte talentul, în ciuda genului genial, pe care îl cultivă.

De astă dată, primim de la Rădăuţi, o mică foaie „Orion”, imitând în totul debuturile „Bilete de papagal” ale d-lui Arghezi. „În totul” în privinţa tiparului – se înţelege – căci textul este deocamdată numai juvenil şi uneori promiţător.

Ni se pare – deşi în fond nu e treaba acestei rubrici literare – ni se pare că se vorbeşte prea puţin despre expoziţia de plastică italiană modernă, deschisă de vreo zece zile la muzeul Toma Stelian.

Trebuie să vedeţi această expoziţie, cel puţin din curiozitate. Sunt acolo destule pânze de a doua mână, dar şi câteva lucrări remarcabile. Iar cercetătorul de expoziţii bucureştene are prilejul să-şi varieze puţin punctele de vedere, descoperind culori noi, un desen divers.

Mai mult nu avem dreptul să spunem, fără a încălca drepturile cronicii plastice.

Ceea ce nu vrem...

5 mai

André Beucler a început în *„Les nouvelles littéraires”* o serie de reportagii asupra Germaniei hitleriste, cu deosebire în ceea ce priveşte aspectele vieţii culturale. Iată confesiunea unui ziarist berlinez. Înregistrată de scriitorul parisian.

„Ca şi d-ta, sunt şi eu ziarist. Aparţin acestei profesiuni admirabile, care nu mai este însă o profesiune în Germania, unde cea mai mare parte din confraţii mei, chiar nazişti sunt în culmea indignării... Vrei să afli ultimul scandal? Criticii literari au fost somaţi de către Departamentul Propagandei să semnaleze celor în drept toate opiniile contrarii politicii hitleriste, pe care le-ar putea găsi sub condeiul romancierilor sau al povestitorilor. Iată-ne acum obligaţi să ne denunţăm unul pe altul! Situaţia criticilor dramatici sau cinematografici nu este nici ea mai strălucită. Cinematograful şi teatrul, fiind sub controlul ministerului propagandei, criticii care ţin la pâinea lor, ajung să facă şi ei, fără voie, propagandă. Nu poţi critica decât ceea ce nu este pe placul şefului biroului. Dovezile de sărăcia şi ineficacitatea presei germane, se văd în dezastrul artistic şi financiar al teatrelor şi în mediocritatea filmelor noastre, altădată aşa de apreciate”.

Fraţii Jderi, romanul d-lui Mihail Sadoveanu, se află de două zile în vitrina librăriilor. O carte mare, amplă, care promite să fie din linia marilor povestiri ale lui Sadoveanu de altădată. Dar să aşteptăm lectura...

D. Cesar Petrescu ne dă în *Luceafărul* (roman, două volume) o viaţă a lui Eminescu. Suntem în continuare. Căci nu sunt decât şase luni de la apariţia lui *Mite* evocarea d-lui Lovinescu.

Dar în timp ce d. Lovinescu se oprea numai la un episod din viaţa poetului, d. Cezar Petrescu ne dă un roman complect al acelei mari şi nefericite existente.

Vom reveni, când vom cunoaşte cartea.

Nuvela românească, după câţiva ani de vitregie, îşi recapătă drepturile sale; iniţiativa editurii „Adevărul” de a publica un volum de nuvele inedite, cerute prozatorilor noştri celor mai diocezi, nu e numai o bună formulă de carte. Ne place să credem că va fi şi un îndemn, un stimulent, o schimbare generală de atitudine faţă de un gen literar, pe care indiferenţa editorilor îl suprima.

Ni s-a părut totdeauna o idee fixă, dintre cele mai comice, îndărătnicia editurilor noastre de a refuza nuvele şi de a căuta cu exclusivitate roman. „Nuvela nu se vinde” era o axiomă foarte comodă, care nu cerea prea multă imaginaţie. Avem toate motivele să credem că volumul de nuvele, ce va apare în curând, va infirma această prejudecată.

6 mai

Nicio veste despre volumele de poezie ale premiaţilor Fundaţiei Regale. D-nii Simion Stolnicul, Virgil Gheorghiu şi Ştefan Baciu vor vedea lumina tiparului în această primăvară? Un domn scriitor – pe nume D. N. Teodorescu – autor a mai multe cărţi necitite, a avut fantezia, la urma urmelor destul de inocentă, de a-şi comanda pentru unul din volumele sale o laudă cu următorul cuprins: Nepremiat de S.S.R.

Foarte frumos. Puţin cam naiv, după impresia noastră, dar nimic mai mult. D. Teodorescu are dreptate: a nu fi premiat de S.S.R. este o onoare cel puţin egală cu aceea de a fi premiat. Până aici, nimic de obiectat. D-sa însă adaugă, pentru a-i compromite definitiv în ochii posterităţii, numele membrilor comisiei de premiere, cu aerul de a zice: „iată aceştia sunt, aceştia sunt cei care au comis ruşinoasa crimă de a nu mă premia pe mine”. Modestia este capabilă, după cum vedeţi, de cele mai variate forme. D. Teodorescu întrece însă orice măsură, atunci când pe aceeaşi „laudă” afirmă că d. Perpessicius a fost premiat, *deşi făcea parte din comisie*. Nu e numai o afirmaţie inexactă. Este mai mult: o nedelicateţă, o grosolănie, o lipsă de bun simţ, o brutalitate adresată unui om de onestitatea intelectuală a criticului şi a poetului Perpessicius. E dezolant că se pot petrece asemenea fapte.

Şantier este titlul romanului, pe care d. Mircea Eliade îl publică în editura „Cugetarea”. Volumul va apare în Ziua cărţii.

După câte ştim, este un jurnal intim adnotat. Cunoaştem unele pagini, publicate pe vremuri în revista „Azi” şi ele ni s-au părut la prima lectură de un excepţional interes epic.

Şantier va fi precedat de o prefaţă a autorului despre „romanul indirect”, termen pe care d. Eliade îl inventează pentru a desemna un nou gen de carte.

Nu tot d-sale i se datorează „romanul oceanografic”, cuvânt bogat în atâtea sugestii?

8 mai

Cetitorul român e un cetitor placid. Îi plac reputaţiile stabilite. Iată că după ce a epuizat patru ediţii din *Cartea de la San Michele* a lui Axel Munthe, se pregăteşte să epuizeze cu acelaşi frenezie o nouă traducere din acelaşi Axel Munthe, *O carte de demult.*

Să observăm însă că în timp ce *Cartea de la San Michele* era o mare operă de mari semnificaţii omeneşti, *Cartea de demult* este o carte oarecare, palidă şi obosită, neizbutind să amintească nici pe departe suflul celeilalte. Minunile nu se repetă... Şi *Cartea de la San Michele* o minune era.

Foarte frumos articolul lui Julien Benda, din ultimul „Nouvelles littéraires" despre arta de a asculta lectura unui manuscris. Nu e scriitor care să citească fără a se recunoaşte pe sine însuşi în aceste rânduri.

„A asculta, înseamnează a-i spune unui autor: „Ideea aceasta este puternică. Ar trebui să insişti mai mult". Sau: „Aici poziţia d-tale este slabă... Fraza aceasta opreşte mişcarea... Aş suprima aceste două linii". Într-un cuvânt, înseamnează a te interesa de opera lui cu tot atâta iubire ca el însuşi, silindu-te să-l faci să se bucure de o libertate de judecată pe care nu o putem avea pentru proprii noştri copii. Ei bine, dacă aceasta înseamnează a asculta, atunci puţini oameni ştiu să asculte.

Şi e uşor de priceput de ce. A asculta înseamnează a te uita pe tine pentru un altul. Lucru ce este împotriva naturii. Un autor n-ar trebui niciodată să piardă din vedere că oamenii, fie ei cei mai bun prieteni, au afacerile lor personale, de care nu se vor dezice pentru a se ocupa de ale lui".

Ne place coperta *Fraţilor Jderi*, romanul d-lui Mihail Sadoveanu, apărut zilele acestea. E o copertă care ne aminteşte, nu fără emoţie, de coperţile dinainte de război ale editurii „Minerva". Şi e în plus o copertă românească, fără a copia sau pastişa editurile străine.

9 mai

Domnul C. Stere ne va da săptămâna aceasta al VI-lea volum din ciclul *În preajma revoluţiei*. Cu acest volum, romanul d-lui Stere intră într-o nouă fază, printr-o schimbare totală de peisaj, de mediu, de probleme şi de oameni. Episoadele ruseşti şi revoluţionare se încheie, pentru a face loc episoadelor româneşti.

„Viaţa literară”, revista de sub direcţia poetului I. Valerian, intră în al zecilea an de viaţă. E un fapt care merită să fie însemnat cu gratitudine. El reprezintă o sumă de eforturi, de sacrificii, de ceasuri pierdute, de bani cheltuiţi, care sunt semnul unui neobişnuit devotament literar.

La noi, unde toate lucrurile se fac grăbit, de azi pe mâine, fără continuitate, persistenţa „Vieţii literare” este un exemplu rar.

Nu e o revistă de prim plan. Nu ştim, ce modestie înnăscută, nu ştim ce timiditate exagerată, au împiedicat-o să iasă din indiferenţa de atitudine, pe care şi-a ales-o, şi să-şi afirme prezenţa. D. Valerian este un poet. I-ar fi trebuit „Vieţii literare” şi un critic. Un critic, nu un cronicar. Cineva care să imprime revistei acel aer decis, pe care numai o orientare precisă îl poate da unei publicaţii. Dar dacă regretăm această lipsă de fermitate critică, trebuie să recunoaştem că „Viaţa literară” a îndeplinit alte oficii dintre cele mai preţioase. Ea a fost foaia de debut a nenumăraţi tineri scriitori care, începând în paginile „Vieţii literare”, au continuat apoi să-şi întregească aiurea cariera lor literară, pentru unii dintre ei astăzi notorie.

După zece ani, „Viaţa literară” răspunde tuturor obiecţiilor posibile, cu un fapt mai puternic decât toate: trăieşte.

Lipseşte din volumul de nuvele al editurii „Adevărul”, un nume care ni se pare indispensabil unei culegeri complecte a genului: d-ra Ticu Archip.

Din nefericire, în ritmul în care publicul nostru cetitor consumă şi uită un scriitor ce nu publică o carte pe an, riscă să fie scos din actualitate.

Dar d-ra Archip este autoarea unui volum de nuvele, de excepţională va valoare. Ne gândim la cartea sa *Aventura*, tipărită în 1928. E drept că de atunci, d-sa nu a mai dat nimic. Socotim însă acea carte suficientă pentru a stabili o reputaţie de scriitor şi a o menţine.

10 mai

Un film recent al regizorului francez Jean Choux, se petrece în mare parte pe malurile lacului Annecy, din Alpii francezi, în Haute-Savoie.

Există şi în literatura noastră, o carte a cărei acţiune se petrece la Annecy, în apropierea acestui lac, mai puţin cunoscut decât altele, dar nesfârşit mai frumos decât multe. Dar nu vă vom spune numele acestei cărţi. Mică ghicitoare literară.

D. I. Peltz face o declaraţie „băieţească": destul de amuzantă, atunci când îşi acordă sie însuşi premiul de literatură pe 1935.

Textual: „Nu ştiu dacă proza premiată merită sau nu această onoare. Ceea ce ştiu e că romanul meu, *Foc în hanul cu tei* merita cu prisosinţă premiul".

Dacă spune dumnealui...

Magistraţi şi poliţişti, se cheamă noul pamflet al lui Léon Daudet, epilog al ultimelor scandaluri financiare pariziene. Daudet e un gazetar cu spiritul deductiv. Cele mai abracadabrante presupuneri i se par plauzibile. Cu cât o bănuială e mai absurdă, cu atât i se pare mai adevărată. E o adevărată desfătare să urmăreşti cu câtă seriozitate şi patimă acest om serios dovedeşte afaceri rocamboleşti, pe care el le inventează din neant şi el le rezolvă tot în neant.

Dar Léon Daudet este un mare pamfletar, un mare memorialist, în timp ce tinerii săi discipoli bucureşteni, care îl imită cu furie, nu sunt decât... ceea ce sunt. Adică foarte puţin.

Un foarte frumos titlu, are ultima carte a lui Jean Giono: *Que ma joie demeure.* René Lalou observă cu pătrundere: „e un titlu de cantată de Bach”.

Giono are geniul titlurilor frumoase. Şi nu e deloc uşor.

Gh. Nenişor e un nume de eseist pe care l-am remarcat de câteva ori semnând substanţiale comentarii critice în „Adevărul Literar”, în al cărui sumar, lucrurile bune sunt din nefericire atât de rare. În ultimul număr al zisei reviste d. Nenişor publică un mic studiu, întru totul interesant, despre *Politica şi literatura modernă.*

11 mai

Şantier noua carte a d-lui Mircea Eliade a apărut. E un roman? E un „roman indirect”, cum spune, cu un termen oarecum derutant, coperta interioară. E un jurnal intim?

Până a ceti cartea, să reproducem aceste rânduri definitorii din prefaţa autorului.

„Cartea de faţă este un jurnal intim şi de obicei jurnalele intime se găsesc – o lungă tradiţie ne-a învăţat decenţa publicării unor asemenea opere cu anumite şi bine ştiute scuze. De pildă: „Printre hărtiile prietenului meu X am găsit un caiet cu scoarţe albastre, cu paginile îngălbenite etc."

Trebuie să mărturisesc din capul locului că jurnalul intim pe care îl public în această carte nu l-am găsit printre hârtiile niciunui prieten. Jurnalul este al meu; mai exact, era al meu. Acest „era" nu exprimă o melancolie, ci o constatare. Cândva a fost al meu, era scris de mine şi poate mă oglindea – atât cât poate oglindi mărturisirile unui om tânăr – sufletul acelui om tânăr. Au trecut de-atunci câţiva ani – nu prea mulţi – şi jurnalul a încetat de a mai fi al meu. Îl public deci fără nici un sentiment de jenă.

...Am numit acest caiet „roman indirect" nu atât pentru necesităţi editoriale, cât pentru a exprima mai precis caracterul indirect al epicei pe care îl cuprinde. „Indirect", deoarece toate pornesc de la mine, de la voinţa mea de a cunoaşte, păstra sau respinge oamenii."

Ambigen romanul d-lui Octav Şuluţiu apare în sfârşit zilele acestea. Azi, mâine...

E o carte, a cărei carieră constituie şi ea un mic roman.

Premiat de revista „Vremea” în 1934, *Ambigen* trebuia să apară încă de acum un an – şi într-adevăr primele capitole au şi fost tipărite în corpul revistei.

„Scandalizat” însă de anumite pasaje erotice, Ministerul Instrucţiunii Publice, care era pe vremea aceea într-o gravă criză de moralism, i-a interzis pur şi simplu d-lui Şuluţiu publicarea cărţii, sub ameninţarea că altminteri îl va îndepărta din învăţământ (d-sa fiind profesor secundar).

Astăzi, după această comedie. *Ambigen* apare. Iar autorul cărţii va comenta pe larg condiţiile acestei apariţii într-o postfaţă critică de nu mai puţin de 80 de pagini.

Nu va fi partea cea mai puţin interesantă a volumului.

O polemică surprinzătoare s-a iscat în urma articolului public în „Revista Fundaţiilor Regale” de către d. Vladimir Streinu asupra studiului d-lui Tudor Vianu despre poetul Ion Barbu. Prin ricoşeu, gloanţele polemice au deviat spre d. Al. Rosetti, directorul editurii „Cultura Naţională”.

Nu avem intenţia să luăm partea cuiva în această polemică prea personală. Dar ni se pare oricum injust tratamentul la care e supus singurul editor român de poezie, singurul care a avut curajul de a publica poezia abstractă a d-lui Barbu şi studiul, şi el abstract, al d-lui Vianu.

Când nici o editură nu se încumetă a tipări eseu şi versuri, „Cultura Naţională” menţine singură respectul pentru aceste genuri, pe care – în raport cu romanul – ne luăm libertatea a le numi „majore”.

15 mai

Cărticica de seară, volumul de poeme al d-lui Tudor Arghezi, apărut de Ziua cărţii este marea bucurie literară a acestor zile. E un Arghezi pe care îl cunoaştem şi totuşi un Arghezi nou. Un vocabular, care descinde din *Cuvintele potrivite* şi totuşi un vocabular de descoperiri neştiute.

Cetiţi această carte. Şi faceţi-i autorului plăcerea de a o ceti seara, aşa cum vă cere titlul cărţii.

Ne va fi greu să punem ordine în cronica noastră literară în săptămânile ce urmează. Căci sunt atâtea cărţi recent apărute, ce ne sunt scumpe. *Logodnicul* de Hortensia Papadat-Bengescu, *Şantier* de Mircea Eliade, *Subiect banal* de Ury Benador, *Actele vorbeşte* de I. Peltz şi nu în ultimul rând, cele trei volume de versuri tipărite de „Fundaţiile Regale”, trei volume datorite tinerilor laureaţi Simion Stolnicul, Virgil Gheorghiu şi Ştefan Baciu.

De ce oare singura editură care nu ne-a dat nimic remarcabil, dar absolut nimic de Ziua cărţii este venerabila „Carte Românească”?

Iată o întrebare ce merită mai largi explicaţii. Vom încerca să le dăm într-un articol special.

Cetiţi în volumul de nuvele tipărite la „Adevărul” în primul rând paginile lui Camil Petrescu şi ale lui Mircea Eliade.

Veţi descoperi un Camil Petrescu de o surprinzătoare manieră şi un Mircea Eliade „realist”.

Dar asupra acestui volum şi asupra preferinţelor noastre, se cade să revenim.

O vorbă ce rezumă sentimentul unanim în privinţa semnificaţiei discursului d-lui N. M. Condiescu, la Ziua cărţii: „Astăzi de-abia a devenit preşedintele Scriitorilor Români”.

Într-adevăr a fost o ratificare strălucită, dincolo de prevederile statutare, dar cu atât mai preţioasă.

Ambigen, romanul d-lui Octav Şuluţiu, e un debut şi o continuare. Debut pentru că e un roman, primul al unei frumoase cariere de publicist. Continuare pentru că e însoţit de un studiu critic foarte larg, gen în care d. Şuluţiu se află acasă.

D. Ilarie Voronca publică în ultimul număr din „Les Nouvelles littéraires” un foarte frumos poem, unul din cele mai frumoase din câte am cetit în această revistă, care nu este totuşi săracă în poeţi.

Cetit în franţuzeşte, poemul d-lui Voronca îşi accentuează parcă elementele sale francis-jammiste, ceea ce însă nu le scade deloc graţia.

Din ultima cronică a lui Edmond Jaloux, acest excelent pasaj de substanţială sinteză critică:

...De aproape 25 de ani, romanul francez trăieşte sub semnul anumitor influenţe, într-o stare de dependenţă faţă de anumiţi creatori; el este supus unui ansamblu de reguli şi obişnuinţe care fac din el mai mult un produs de laborator literar, decât o experienţă directă. Excesele de intelectualism, către care a fost îndreptat, sunt una din cauzele divorţului din ce în ce mai mare, ce separă pe autori de lectori, ca şi din cauzele crizei de librărie, de care se plâng editorii. Cetitorii s-au îndepărtat de un gen care le oferea imagini din ce în ce mai arbitrare ale vieţii, combinaţii adesea artificiale, în care întâlneau reflexul unei inteligenţe alese, dar nu ceea ce cereau ei în primul rând unui roman, adică spectacolul şi explicaţia universalului în care se află amestecaţi. Nimeni nu poate spune că nu aici rezidă, în definitiv, tradiţia marelui roman francez de la *Princesse de Cléves* la Marcel Proust, pentru a nu-i cita decât pe morţi".

Cetitorul va preţui desigur profunzimea rândurilor de mai sus. Ele ar merita poate un comentar.

D-ale carnavalului a fost reprezentată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în seara de 13 mai 1935, pentru a 24-a oară. Cetiţi: a douăzeci şi patra oară. O spune afişul.

24 de reprezentaţii în 40 de ani. E o cifră dezolantă şi umilitoare. Publicul românesc n-are de ce să fie felicitat.

17 mai

F. Aderca visează, prin „Adevărul" de ieri, ce va fi viitorul palat al scriitorilor. Îmi permit deci să duc iluzia mai departe şi să văd în Casa Scriitorilor mai mult decât un adăpost, la etaj, pentru cei fără cămin din meşteşugarii umbrelor şi luminilor impalpabile şi încă ceva pe deasupra pensiilor pentru văduve şi orfanii de scriitori, din chiriile magazinelor de la parter. Văd o imensă încăpere în inima viitorului Palat, unde se vor discuta problemele estetice între cunoscători, se vor citi şi analiza stihurile unice pe care – ca totdeauna – spiritul didactic le respinge un veac spre a le adopta cu entuziasm şi fără remuşcări în veacul următor, unde se vor reprezenta acele piese de teatru care nu au defectele şi uşurinţa spre a putea ţine concurenţa vodevilului, operetei, feeriilor puerile şi sentimentelor cinematografice adoptate de marele public nepregătit din teatrele servile.

18 mai

„Librăria festivă" deschisă cu prilejul Zilei cărţii s-a închis aseară. Trebuie să spunem că n-au fost patru zile prea active. Bursa autografelor a înregistrat puţine succese şi în orice caz am fost departe de cifrele cărţilor vândute în 1934 şi, mai ales, în 1933.

De ce?

Explicaţii sunt mai multe. În primul rând, sala în care a fost instalată anul acesta librăria este mai puţin proprie. *„Fundaţia Dalles"* e o foarte frumoasă clădire, dar puţin retrasă. Cetitorul român nu poate face efortul istovitor de a străbate 200 de metri în plus.

În al doilea rând, trebuie ţinut seama şi de dezabuzarea publicului. O avalanşă de autografe nu poate avea alt rezultat, decât deprecierea autografului. Foarte interesat la început să-i vadă pe scriitori cum arată la faţă şi să obţină semnătura lor „în original" – cu omagiile de rigoare – cetăţeanul s-a cam plictisit probabil acum de această voluptate literară. Noi credem însă că rezultatele săptămânii cărţii, – chiar şi cele comerciale – nu pot fi calculate după banii încasaţi la Dalles, ci după mişcarea din librării, în întreaga ţară. Şi pentru a o aprecia, ne-ar trebui informaţii complecte. Vom încerca să le avem la sfârşitul săptămânii, când editorii vor fi primit rapoartele din provincie. Le vom comenta atunci.

Au fost şi anul acesta absenţi din vitrina librăriei Andrei Tudor şi Cicerone Theodorescu. De ce? Şi până când?

Nu e timpul să-şi strângă în volum poemele?

Trebuie remarcate desenele d-lui I. Anestin pentru *Cântarea Cântărilor* apărută în tălmăcirea d-lui Corneliu Moldovanu într-o nouă ediţie. Sunt admirabile imagini, pentru un admirabil text.

19 mai

Logodnicul este pentru admiratorii operei d-nei Papadat Bengescu – printre care ne numărăm de mulţi ani – o bucurie mare, dar şi o mică dezamăgire.

Se ştie că romanele sale anterioare formau un ciclu unitar. *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach* şi *Drumul ascuns* ne înfăţişează o întreagă serie de eroi, pe care îi urmăream evoluând de la carte la carte. Eram convinşi că noul volum al d-nei Bengescu va fi o continuare a celor precedente şi că deci vom reîntâlni figurile pentru noi familiare, ale vechilor sale personaje: Mika-Lé, Coca-Aimée, Doctorul Walter, Doctorul Rim, Lina, Lică Trubadurul, Elena Drăgănescu, Nory, Marcian etc. etc.

Iată însă că *Logodnicul* rupe această continuitate şi ne oferă un roman cu desăvârşire altul. Va trebui deci să mai aşteptăm o bună bucată de vreme, până să revenim la firul rupt odată cu *Drumul ascuns*.

D-na Bengescu explică pe larg aceste lucruri. Într-un interviu din care spicuim: „Lucram în iarna aceasta la volumul al patrulea din ciclul pomenit mai sus, când pe neaşteptate a sosit foarte autoritar, *Logodnicul*.

Am părăsit atunci volumul de care vorbeam şi din care scrisesem o bună parte, şi m-am apucat să lucrez la desăvârşirea *Logodnicului*. Prima parte, de altfel, vreo sută de pagini, am scris-o cu mult înainte, când mi-a venit în minte ideea romanului în modul următor: Acum 4-5 ani mă aflam într-o seară tomnatică pe una din străzile Bucureştiului. La un colţ, am observat un tânăr cu ţinuta foarte inofensivă, care a adresat nişte cuvinte, pe care nu le-am auzit, unei doamne, care şi ea trecea pe acolo. Cum s-a terminat povestea celor doi, din care eu nu prinsesem decât începutul, nu pot şti. Ceea ce ştiu însă cert e faptul că silueta aceea a tânărului m-a obsedat câteva zile, timp în care eu îi şi creasem un nume şi o viaţă. Atunci m-am apucat să scriu primele pagini ale *Logodnicului* care au fost uitate în sertar atâţia ani.

D. C. Stere are, dupa cum reiese dintr-o scrisoare publicată ieri în „Dimineaţa”, oarecari supărări din faptul că critica a recunoscut în personajele noului său volum *Ciubăreştii* anumite modele reale din viaţă.

Se pune astfel din nou în discuţie vechea şi insolubila chestiune a romanelor cu cheie. Orice romancier a recunoscut-o desigur, căci pe de o parte actul însuşi de creaţie a unui roman îl obligă să utilizeze oarecari elemente reale din viaţă, iar pe de altă parte cetitorul nu se va dezvăţa niciodată de curiozitatea de a şti cine „se ascunde” dincolo de imaginea unui erou. Este fără îndoială o curiozitate de proastă calitate, dar riscul de a o întâmpina intră în obligaţiile meseriei de scriitor.

22 mai

Romain Rolland care n-a mai publicat de mult nici o carte, tipăreşte la „Rieder” un volum cu titlul destul de limpede: *Quinze ans de combat* (1919-1934). Nu cunoaştem deocamdată cartea, dar numele ei spune destul: trebuie să fie un act de luptă.

„Un anonim”, autorul acelui misterios S.O.S. editat de „Universala-Alcalay”, a rămas până azi anonim. La început din modestie. Astăzi – poate – din prudenţă.

Nu cunoaştem cartea. Se pare că e un roman ciudat construit, în jurul unui blok-house, printre locatarii căruia autorul face un fel de incursiune epică.

Vom vedea, după lectură.

D. N. Iorga ne-a dat de Ziua cărţii un volum de reflexii actuale, asupra politicii şi vieţii sociale (consideraţii generale cu destule referinţe însă la politica militantă) volum apărut la „Cugetarea” şi în acelaşi timp, a publicat în Editura Fundaţiilor Regale al doilea tom al culegerii sale de portrete *Oameni cari au fost*. Însemnăm aceste două volume aici, cu angajamentul de a reveni evident pe larg.

Paul Claudel vorbeşte, în sfârşit, în urma căderii sale la Academie – eveniment după care a păstrat o legitimă tăcere, lăsând drum liber tuturor comentariilor amicale sau adverse.

De astă dată, renunţă la tăcere pentru a-şi preciza atitudinea în viitor: „Puteţi spune lămurit că nu mă voi mai prezenta niciodată. Academia răspunde unui scut de instincte colectiv. Ea a înţeles că nu era acolo locul meu. Un singur lucru mă necăjeşte. Eu sunt funcţionar şi ca atare, am respectul instituţiilor noastre. Am primit scrisori din lumea întreagă şi reiese din aceste scrisori că Academia nu şi-a mărit reputaţia. Pot să v-o spun limpede: nu mă voi mai prezenta niciodată.

23 mai

Simone, marea actriţă pariziană – pe vremuri interpreta preferată în teatrul lui Henri Bernstein – s-a convertit de câţiva ani la literatură şi publică astăzi al doilea său roman. D-na Simone este soţia lui François Porché şi sora lui Julien Benda, dublă rudenie ilustră care îi legitimează ambiţiile. Se pare de altfel că romanele sale au o reală valoare.

Reţinem dintr-o convorbire cu criticul André Rousseaux, câteva rânduri interesante: „Da trebuie ca un personaj de roman să aibă trei dimensiuni. Am cetit într-o zi, în privinţa aceasta, o reflexie a lui Edmond Jaloux care m-a interesat mult. Era în legătură cu *Contrepoint* a lui Aldous Huxley. El spunea că în genere personajele literare nu au decât două dimensiuni, ca nişte figuri pictate. Şi adăuga că Huxley reuşise să dea personajelor sale o a treia dimensiune, cea mai importantă poate, aceea care sugerează complexitatea vieţii, variaţiile fiinţelor prin reacţiunile lor mutuale. Am încercat şi eu să dau această de a treia dimensiune personajelor mele. Trebuie pentru aceasta să fie foarte numeroase, şi vieţile lor să se amestece, să se lovească cu multe incidente, multe episoade.

Expoziţia de artă italiană, deschisă zilele acestea la Paris este fără îndoială un mare eveniment.

Lăsând deoparte semnificaţia ei politică – această expoziţie fiind o etapă în plus pe drumul prieteniei italo-franceze – iar s-au făcut asemenea deplasări de tablouri şi sculpturi dintr-o ţară în alta. De la primitivi până la contimporani, toată plastica italiană a trecut Alpii, pentru a fi expusă la Paris, în magnificul Petit Palais.

Fericiţi parizienii care vor putea călători de-a lungul câtorva veacuri de geniu italian, numai cu 65 de centime, costul unui bilet de metropolitan, clasa a doua!

Fără a participa la polemica Tudor Vianu – Vladimir Streinu – Ion Barbu – Şerban Cioculescu (toţi patru combatanţi fiindu-ne pentru felurite consideraţii critice preţioşi) vom remarca tonul calm, elegant, obiectiv al lungului răspuns publicat de d. Vianu în ultimul număr din revista „Vremea”.

A polemiza este la noi un exerciţiu foarte rar ferit de brutalitate, trivialităţi şi deformări voite. D. Vianu ne arată că polemica poate fi şi altceva – un mijloc de discuţie, de lămurire, de precizare.

După „Şantier” care va provoca poate, în cercurile universitarilor, oarecari mici indignări, d. Mircea Eliade va face să apară zilele acestea un lung studiu despre alchimie, volum pe care omul de ştiinţă Eliade l-a smuls literatului Eliade.

Maison basse, noul roman al lui Marcel Aymé, ne aminteşte din nou o carte, de altfel greu de uitat, a aceluiaşi romancier: *La Jument verte*.

E de mirare că această *Iapă verde* nu a devenit în cei câţiva ani, care au trecut de la apariţia sa, o carte universal cunoscută. Marcel Aymé se dovedeşte un Rabelais modern, de aceleaşi puteri de expresie ale aceleiaşi mari resurse ca şi strămoşul său, autor al lui Gargantua.

24 mai

D.Gib.I.Mihăescu ne-a dat în această săptămână de inundaţie tipografică, un nou şi compact roman, *Donna Alba* (Editura Cultura Românească), roman ce ne descurajează puţin prin proporţiile sale, dar care în acelaşi timp ne solicită grabnic lectura. Căci nu uităm că d. Gib. Mihăescu este autorul admirabilei *Rusoaica* – atât de frumos şi de evocator roman. E o recomandaţie ce îngăduie cele mai bune aşteptări pentru noua carte.

Tananica este titlul romanului tipărit recent de domnul Vladimir Corbasca.

D. Corbasca a făcut mai de mult o ciudată experienţă literară, obţinând o grabnică, vie şi largă notorietate, datorită simplului fapt că semna cu pseudonimul femenin Simona Basarab. Era pe timpul în care descoperirea lui Panait Istrati crease o modă destul de factice, dar foarte populară, în favoarea literaturii proletare.

Astăzi, abandonând-o pe Simona Basarab, d. Corbasca revine la identitatea sa masculină.

E un scriitor de posibilităţi frumoase şi noua sa carte poate fi o izbândă. Vom reveni după lectură.

Istoria românilor de d. Constantin C. Giurescu este o tipăritură magnifică, ce onorează cu adevărat tiparul şi librăria românească.

Înainte de o ceti, înainte de a o cunoaşte, numai simpla răsfoire a volumului acestuia este o mare bucurie pentru iubitorii de cărţi. Şi sunt multe motive să credem că textul răspunde hainei.

D. Mihail Dan este autorul unui volum de versuri, orgolios intitulat *Sens unic*. Versuri ce constituie un debut, din multe privinţi, interesant şi cărora le acordăm o cronică, atunci când iubirea noastră literară va izbuti să se pună la curent cu avalanşa de noi cărţi literare apărute.

25 mai

Avem impresia că se exagerează puţin „campania" dusă în jurul publicării celor trei tineri poeţi premiaţi de către Fundaţiile Regale.

E adevărat că d-nii Simion Stolnicu, Virgil Gheorghiu şi Ştefan Baciu au fost tipăriţi cu oarecare economie. Dacă vreţi, chiar cu zgârcenie. Hârtia nu e dintre cele mai bune, iar punerea în pagină e îngrămădită, fără spaţii albe, fără odihnă pentru ochi.

Totuşi, să fii tipărit la 16 ani (cazul d-lui Baciu) de cea mai mare editură românească şi să debutezi în lumea literelor sub asemenea auspicii e o favoare ce poate suporta în definitiv câteva dezagremente.

Cunoaştem noi câţiva poeţi – cel puţin la fel de inspiraţi cât laureaţii Fundaţiei – care ar fi fost fericiţi să apară, fie şi aşa, sub copertele verzi ale editurii.

Ceea ce nu însemnează desigur o admonestare pentru cei trei poeţi care par realmente demni de distincţia acordată.

Subiect banal al d-lui Ury Benador cunoaşte un suces, pe care îl justifică nu numai bunele amintiri lăsate de *Ghetto Veac XX*, ci şi calitatea acestei cărţi noi. Şi e în totul remarcabil efortul acestui scriitor de a-şi varia mijloacele de expresie, încercând un drum nou atunci când primul său pas în câmpul literelor fusese atât de fericit.

Subsecretarul italian la departamentul artelor a ţinut de curând la Paris un discurs la deschiderea expoziţiei de artă italiană şi, făcând o succintă expunere a cadrului expoziţiei, n-a uitat să arunce dincolo de Rin câteva „amabilităţi” bine simţite.

„Pentru noi latinii, lumea morală a fost totdeauna o arhitectură clară, simplă, limpidă, solidă, sigură; pentru alte popoare, ea este o pădure cu luminişuri, dar şi cu umbre şi tenebre, prin care e greu să te recunoşti şi prin care trebuie totdeauna să străbaţi cu bănuială şi cu braţul armat. Cultul şi studiul realităţii umane rămân gloria civilizaţiei romane şi latine şi nu fără raţiune a fost numită cultura noastră în şcoli, umanistă”. Mică frază rostită la Paris, ca să fie auzită la Berlin.

După *Le tour du monde d’un sceptique,* scânteietorul jurnal de călătorie al lui Aldous Huxley, iată în traducere franceză la Plon, *Croisière d’Hiver,* note de drum din America centrală. Huxley este cel mai francez dintre englezii contimporani.

26 mai

În „Viaţa literară”, d. George Gregorian pune în versuri discursul d-lui Condiescu la Ziua cărţii:

Dar tu ai lămurit de Ziua cărţii
Că dintre toate, gândul
E cremenea şi strălucirea hărţii.
Îţi mulţumesc în numele a vreo două
Trei sute băutori de-azur şi şvarţuri.

Iată ceea ce se chiamă, – vorba lui Mallarmé – un „poem de circumstanţă”.

În aceeaşi revistă d. George Murnu semnează o traducere după Verlaine, pe care nu o veţi gusta suficient, dacă nu aveţi prezent în memorie originalul. Vă amintim ultima strofă:

Et je m’en vais
Au vent mauvais
Qui m’emporte
De ça, de la partout
Pareil à la feuille morte.

Ceea ce în versiunea d-lui Murnu devine:

Şi merg hoinar
Un cânt amar
De vânt mă poartă
Pe jos, pe sus
Oriunde dus
Ca frunza moartă.

Şi totuşi, după câte ştim noi, d. George Murnu este un om serios.

„Viaţa românească” a apărut la sfârşitul lui mai, pe luna aprilie. Întârziere simbolică, ce exprimă o desuetudine mult mai gravă decât de 30 de zile.

E întristătoare silinţa acestei bătrâne publicaţii de a-şi găsi o formă viabilă, o formulă actuală, ceva care s-o scoată din toropeală, din somnolenţă, din nepăsare. Şi-a schimbat încă o dată coperta, revenind la vechea sa înfăţişare de la Iaşi, dar reformele care pleacă de la copertă, nu merg aproape niciodată mai departe.

29 mai

E instructiv să citeşti unele polemici pariziene, pentru a vedea că nici acolo, unde oamenii cunosc totuşi puterea cuvântului şi respectul lui, nu sunt excluse excesele verbale.

Bunăoară această frază a d-lui Ernest Tisserand despre Paul Morand: „Cine este oare acel scriitor ridicul, care a deschis o colecţie, despre care se zice că-i poartă numele şi care nu tinde nici mai mult, nici mai puţin decât să reînvieze nuvela”.

Autorul„ridicul” nu e altul decât Paul Morand.

Şi iată o altă frază scrisă de d. Eugène Marceau despre André Gide: „Scenele dialogate ale lui André Gide... despre care am vorbit pe vremuri, minunându-mă de mizeria lor”.

Cetind asemenea lucruri, începi să-i înţelegi şi pe bravii pamfletari de pe malurile Dâmboviţei, atât de agresivi.

Sărmanul Klopstock publică al doilea volum din *Feciorul lui Nenea Take Vameşul,* după trei ani de la apariţia primului. Vom regăsi probabil aici acel material de folclor bucureştean în care melancolia şi umorul îşi dau de atâtea ori mâna. Vocabular, imagini, oameni, peisaje – totul formează o lume specială, cu totul specifică, Sărmanalul Klopstock.

30 mai

Remarcabil din ultimul număr al „Cuvântului liber” desenul d-lui Jiquidi *Domnu Goe la Expoziţie*. Satira lui Jiquidi este de cea mai bună esenţă „caragelească” şi nuanţele ei de ordin social nu strică niciodată prin exces sau „teză”.

D. Camil Petrescu, comentând în „Gazeta” de sâmbătă alegerile de la Academie, scrie lucruri juste şi sincer îngrijorate în jurul acestui surprinzător sufragiu: „Academia Română pierde legătura cu generaţia care vine după ea... Şi e grav... Se poate ajunge la un penibil hiatus intelectual... Ştim toţi că de la o vârstă încolo un scriitor pierde contactul direct cu literatura, mai ales când joacă un mare rol politic, şi nu mai poate urmări în intimitatea lui procesul creaţiei naţionale... În mod firesc un mare scriitor, în vârstă, se resfrânge în el însuşi, devine vine tot mai blazat şi mai neîncrezător... tot mai... filosof. ...În trecut Academia a avut neşansa să nu recunoască pe Eminescu, pe Caragiale şi Al. Davila, cele trei culmi ale creaţiei româneşti. Azi Liviu Rebreanu şi Arghezi, cari nu vor putea fi evacuaţi din apartamentele lor, proprietate definitivă, în blocul istoriei literare, ei nemuritorii de mâine, sunt nesocotiţi de nemuritorii oficiali de azi..."

Bernard Grasset, editorul ilustru, autor al câtorva eseuri destul de interesante, deşi nu lipsite de anumită cuminţenie plată, publică o serie de cugetări, din care nu e de oprit decât următoarea frază, ce ar putea servi de lecţie editorilor noştri. „Se vorbeşte mult despre feluritele forme de critică şi se discută care este cea mai bună. În ce mă priveşte pe mine, nu cunosc decât o singură critică, aceea de a publica ce îţi place şi a trece cu vederea ceea ce nu-ţi place.

Numai că la noi, criteriile de selecţie sunt altele.

Ion Călugăru retranscrie *Copilăria unui netrebnic*, roman pe care am avut prilejul de a-l cunoaşte în manuscris. E o carte care va fi hotărâtoare în cariera acestui prozator pe care numai prea numeroasele sale posibilităţi l-au oprit până azi să se realizeze într-o operă integral creată. Neliniştea, febra, lirismul şi aciditatea scrisului lui Ion Călugăru, găsesc în *Copilăria unui netrebnic* forma lor cea mai vie şi mai pasionată. Veţi vedea.

31 mai

Ne e greu să înţelegem şi cu atât mi greu să acceptăm insinuările mai mult sau mai puţin amicale, ce se strecoară din când în când în rubrica literară a „Faclei”, la adresa „breviarului” nostru.

Aflăm dintr-o notă recentă că noi *„ne-am aliat cu editorii împotriva poeţilor”*. Oricât e de patetică această învinuire, nu ne putem opri să o considerăm puţin comică. Cetitorii noştri ştiu că n-am abuzat niciodată de tandreţă faţă de editori, oricare ar fi ei.

Cum criteriile noastre de judecată nu fac niciodată anticameră la nici un fel de editor, ne-am permis să fim adesea incomozi.

E drept însă că, de asemenea, am refuzat să dăm proporţii catastrofale unor mărunte chestii literare, bune de şuetă, dar improprii unei cercetări serioase.

Nu ne-am lăsat bunăoară convinşi că opiniile marelui poet D. N. Teodorescu sunt decisive în „problema” (problema a fost?) premiilor S. S. R. Pentru noi d. Teodorescu ori d. Dessila tot una era. Iar astăzi ne vine greu să credem că volumele d-lor Baciu, Stolnicu şi Gheorghiu constituie un cataclism cultural. Ravagiile entuziasmului – fie el de bună credinţă, cum bănuim că este în acest caz – sunt totdeauna regretabile.

A fi de dreapta, a fi de extrema dreaptă nu este un lucru ce te împiedică să preţuieşti o carte de extrema stângă. În Franţa cel puţin. E reconfortant să citeşti cronica lui Jean-Pierre Maxence, tânăr şi sever critic din gruparea Action Française, cronică dedicată, ultimei cărţi a lui Malraux, *Le temps du mépris*, despre care nu de mult şi noi am scris în paginile „Rampei".

Ajunge să spunem încă o dată că *Le temps du mépris* rămâne demn din toate punctele de vedere de talentul d-lui Malraux, de operele sale anterioare, de simţul său ascuţit şi lucid al grandoarei umane. Această nuvelă deschide perspective mult mai întinse şi mai profunde decât multe romane. Ea este străbătută, înălţată de un freamăt de o astfel de calitate, încât forţează admiraţia adversarului.

Nu cred că d. Malraux are dreptate în ideile sale. Dar e vorba aici de un om de talent şi trebuie să salutăm totdeauna puterea, luciditatea şi grandoarea.

Un titlu frumos: *Focurile primăverei şi flăcări de toamnă.* – Este titlul ultimei cărţi a d-lui Adrian Maniu. Frumos ca un vers!

1 iunie

Principesa Bibescu vorbeşte în „Adevărul" de marţi despre o seamă de lucruri din viaţa engleză, pe care o cunoaşte atât de bine, sub toate raporturile: literar, politic, social, monden.

Ar fi multe de reţinut din aceste declaraţii ocazionale.

Există o evidentă asemănare între poporul din munţii noştri şi poporul scoţian. Este un lucru pe care tinerii noştri cercetători şi literaţi ar trebui să-l cunoască şi să-l studieze. Această populaţie mândră şi onestă din munţii scoţieni se aseamănă mult cu populaţia munţilor noştri apuseni. Tradiţiile vieţii pastorale sunt aceleaşi. Se pot găsi de asemeni mari asemănări şi în folclorul celor două ţări. Vrăjitoarele lui Macbeth seamănă cu „babele" noastre. Chiar şi în ocupaţiunile femeilor – torsul şi ţesătoria cu războiul – am găsit izbitoare asemănări. Şi apoi munţii Scoţiei şi munţii României sunt singurii unde răsuna glasul dulce al buciumului.

În acelaşi număr festiv, trebuiesc neapărat cetite cuvintele lui George Bernard Shaw. Sunt de o sinceritate, de un curaj şi de o violenţă, surprinzătoare chiar pentru Shaw. Ne-am fi aşteptat ca cel puţin în cadrul unei manifestaţii de amiciţie anglo-română, paradoxalul irlandez să-şi înfrâneze sinceritatea. Frazele lui sunt de un binefăcător cinism.

„Din punctul de vedere al României toate marile puteri capitaliste din apus au acelaşi caracter: pentru aceste puteri România nu este decât un pion pe masa de şah a diplomaţilor. În războiul din 1914–1918, România, având promisiunea aliaţilor că va avea tot sprijinul lor armat fu târâtă în război de partea acestora şi apoi abandonată în timpul zdrobitoarei înfrângeri suferite din partea Puterilor Centrale. Şi nimeni în Anglia nu se sinchisea, câtuşi de puţin, de ceea ce se întâmpla României: am fost prea absorbiţi de propriile noastre probleme. Acelaşi lucru se va întâmpla într-un nou război dacă nu veţi fi mai prudenţi.”

Nu mai puţin violent este incomodul colaborator ocazional al „Adevărului”, atunci când, părăsind punctul de vedere al României, vorbeşte despre problemele generale ale lumii moderne.

„Mentalitatea din zilele noastre abia dacă poate fi numită mentalitate, deoarece temelia ei nu este decât imens abis de greşeli. O societate în care nimeni nu află adevărul decât 20 de ani după ce faptul s-a consumat este, din toate punctele de vedere, un ospiciu de nebuni în care gardienii sunt tot atât de nebuni”.

2 iunie

Am citit cu întârziere în volumul de nuvele tipărit la „Adevărul”, nuvela d-nei H. Papadat-Bengescu, *Contagiune*. Dar nu e prea târziu să spunem că în această carte cu atâtea lucruri inegale, d-na Bengescu a scris unele din cele mai frumoase pagini. Un mic roman, un scurt şi concis roman de provincie se desfăşoară în nuvela sa în care schiţează o poveste de iubire, un târg de provincie, un cadru banal şi şters, totul realizat cu acea putere de evocare şi de ironie reprimată, cunoscută din lucrările mari ale scriitoarei. Până a ceti *Logodnicul*, roman dens şi cu lectura fatal mai lentă, grăbiţi-vă să cetiţi cele 35 de pagini ale nuvelei din volumul mai sus pomenit.

Hilda se va chema viitorul roman al d-lui Ury Benador, replică menită la *Subiect banal.*

Se pare într-adevăr că autorul ţine să povestească din nou drama, care a făcut ţesătura epică a *Subiectului banal*, dar s-o povestească de astă dată din punctul de vedere al femeii nu al bărbatului.

Este un exerciţiu de care orice romancier trebuie să fi fost ispitit ori de câte ori s-a despărţit de o carte a sa. Căci romanul nu trăieşte decât prin diversitatea perspectivelor psihologice, acelaşi fapt putând avea alte înţelesuri, după cum e trăit de alt erou.

Poate vă amintiţi că André Gide după ce a scris *L'école des femmes* a simţit nevoia să întregească romanul şi a publicat un al doilea volum, în care relua subiectul dintr-un punct de vedere opus.

Lucian Blaga a fost premiat din fondul Hamangiu, care – după câte ştim – avea o destinaţie precisă: traduceri în germană sau franceză din Mihail Eminescu. Mai mult chiar: fondul Hamangiu cerea traducerea integrală a poetului.

Nu este o gravă derogare de la condiţiile exprese ale legatului, faptul că Academia întrebuinţează banii, dându-le altă destinaţie?

Iată o întrebare ce nu pune întru nimic în discuţie drepturile şi legitimitatea poetului Blaga de a fi încununat cu un mare premiu. Rareori o distincţie literară a cunoscut un mai just prestigiu.

Rămâne totuşi de discutat procedeul academic şi rămâne mai ales de ştiut ce soartă va avea de aici încolo fondul Hamangiu.

D. Gala Galaction a terminat în sfârşit în ultimul număr din R. F R. lungul său roman, publicat în 18 numere de revistă, întâi cu titlul – puţin cam ciudat – *O lecţie asupra lui John Stuart Mill,* iar apoi cu titlul *Cum încep un veac şi o căsnicie.*

N-am cetit deocamdată romanul, pentru că n-am vrut să ne expunem riscurilor unei lecturi fragmentate. Acum că-l avem publicat în întregime îl vom ceti desigur. Trebuie făcută însă o observaţie, care nu i se adresează evident scriitorului Galaction, ci mai mult conducerii revistei: e de dorit să nu se mai publice opere atât de întinse, căci ele neservesc şi revista şi se neservesc şi pe ele însele. Nu i se poate cere cetitorului de revistă să urmărească un an şi jumătate de la număr la număr, un roman ce nu se mai termină. În această ordine, trebuie urmat exemplul marelor publicaţii străine, care nu acordă niciodată mai mult de patru numere succesive unui roman. E o regulă elementară de economie a materialului.

5 iunie

Remarcam în primul rând, din sumarul „Revistei Fundaţiilor Regale” pe de d. Emanoil Bucuţa.

După corespondenţa Caragiale-Zarifopol, pe care tot „Revista Fundaţiilor” ne-a făcut să o cunoaştem, scrisorile lui Duiliu Zamfirescu constituie un document de istorie literară dintre cele mai interesante. Amănunte despre raporturile dintre scriitorii timpului, informaţii asupra metodei lor de lucru, ecouri despre revistele şi cenaclurile epocei, un întreg material ce scapă astfel istoriografiei literare, găsim în aceste scrisori de un interes documentar cel puţin egal valorii lor literare. D. Bucuţa ne face un real serviciu tipărindu-le, iar notiţa introductivă ce le precede, nu este numai just informată, dar şi evocator scrisă.

„Biograful lui Duiliu Zamfirescu şi cercetătorul fenomenului literar şi social, din jurul lui 1900 luat ca pârghie, 15 ani mai curând şi 15 ani mai târziu, vor descoperi în corespondenţa de faţă un material de preţ.

Poate că s-a trecut prea repede peste această vreme. În tot cazul, de nicăieri ea nu se arată, ca de pe un pridvor înalt, mai întreagă şi mai veridică, cercetătoare şi avântată şi în acelaşi timp tăcută şi înfrânată, puţin obosită şi neîndurat observatoare, ieşită din polihistorie şi romantism şi şovăitoare în pragul altor chemări, îndrăgostită pentru totdeanna de literatură şi de preocupările formale. Duiliu Zamfirescu o întrupează mai bine decât oricine, a doua zi după plecarea în suferinţă şi în improductivitate a lui Eminescu, prin frumuseţea lui bărbătească şi grija aristocratică de veştmânt şi purtare, prin lirismul şlefuit şi supraveghiat şi prin tot scrisul înzăuat de probleme şi de frământările lecturii şi ale cugetării. Corespondenţa deschide o uşă în atelierul intim, altfel destul de păzit.”

„Aveţi deplină dreptate” ne scrie un librar din Moldova, drept răspuns la articolul nostru de zilele trecute, prin care vorbind despre regimul cărţii, observam că procentul de 30 la sută al librarului este exagerat şi ceream reducerea lui la 20 la sută.

Dar corespondentul nostru adaugă şi suntem obligaţi să-i dăm şi noi la rândul nostru dreptate:

„La noi – la Huşi – rabatul nu intră însă în punga librarului, ci în a cumpărătorului, căci rabatul de 20 la sută se oferă aici tot anul, nu *numai* în Săptămâna cărţii. Aceasta, ca un rezultat al concurenţii (sunt şi alte cauze).

Dacă şi în alte oraşe e aceeaşi situaţie înseamnă că mai sunt şi alţi amărâţi şi plictisiţi de un comerţ curat, frumos, atrăgător, dar care nu aduce aproape nici un beneficiu.

Pentru a curma răul şi a ajunge la un rezultat practic mai bun, ar fi de dorit însă să reducă rabatul librarului, astfel ca nemaiputând acorda nici o reducere clientului, să rămână cu un beneficiu mai mic, dar mai sigur”.

Ceea ce înseamnă că „prietenul nostru librarul” crede ca şi noi că o legiferare a regimului cărţii se impune.

Cât o vom aştepta?

6 iunie

Un catalog pentru cumpărătorul de cărţi din luna iunie: *Logodnicul* de Hortensia Papadat

Bengescu, *Şantier* de Mircea Eliade, *Ambigen* de Octav Şuluţiu, *Subiect banal* de Ury Benador. Toate patru trebuie citite.

Scriind cu întârziere despre Panait Istrati, d. Camil Petrescu spune totuşi despre nefericitul şi marele povestitor al *Kyrei Kyralina*, lucruri de un adevăr şi o subtilitate, pe care n-am găsit-o în elogiile şi panagiricile până acum publicate: „Panait Istrati mai are un merit care, singur, e semnificativ pentru organicitatea acestui geniu. E cel dintâi scriitor român care a avut instinctul limbii româneşti în aşa măsură încât i-a răspândit în largul lumii întorsăturile specifice: ceea ce constituie, intraductibil, construcţiile ei idiomatice. Ca şi când şi-ar fi dat seama că asemenea ziceri moştenite milenar, înseamnă geniul rasei şi că nu se pot „reda"... A refuzat să traducă cuvintele specifice: cârciumăriţă, floricică, cioban. El a iubit atât de mult această limbă românească, încât a refuzat s-o trădeze în esenţa ei, el *cel dintâi în istoria scrisului* «moldo-valah»... Panait Istrati nu a integrat literaturii universale numai un peisaj sub cer, ci – de asta se pare că încă nimeni nu şi-a dat seama nici aici, nici în străinătate – a integrat acestei literaturi şi o parte din experienţa milenară a simţirii româneşti în structura expresiilor ei idiomatice".

Citat din cronica ultimului număr al „Revistei Fundaţiilor Regale".

Intervenţia lui Edouard Herriot în „afacerea Victor Hugo" ne-a adus nu numai un articol de vie polemică, dar şi un frumos studiu de poezie cu o seamă de sugestii pline de noutate şi îndrăzneală. Acest fragment bunăoară: „Cu toate deosebirile pe care le poftiţi, mai puţin ingenuu desigur, mai conştient de geniul său, el va păstra în istoria poeziei un loc tot atât de vast ca al lui Johann Sebastian Bach în istoria muzicii, cel puţin prin vigoarea constant reînnoită a inspiraţiei, pentru puterea creatoare, pentru bogăţia cântului, pentru aptitudinea de a utiliza şi a domina toate resursele expresiei. Între Napoleon şi Balzac, el este unul din cele trei minuni ale veacului al XIX-lea."

Mussolini a terminat de publicat în franţuzeşte memoriile sale despre *Viaţa lui Arnoldo, fratele meu.*

E o cronică de familie, de multe ori interesantă ca document şi informaţie, scrisă cu multă emoţie şi cu accente de profundă melancolie, dar supărătoare uneori prin tonul ei retoric, grandilocvent, apologetic.

Dar Mussolini a renunţat de mult la simplicitate – şi nu i-a mers prea rău, după câte ştim.

Nici o ştire despre „sindicatul scriitorilor" pe care d. Arghezi îl anunţa acum două săptămâni la banchetul librarilor, când se constituise şi fondul iniţial al acestei organizaţii profesionale.

Renunţare? Pregătire? Aşteptări?

Un nou volum de poeme va tipări zilele acestea d. Victor Stoc, autor al unei preţuite plachete – *Întrebare de stele* – apărută în 1934.

7 iunie

Tot despre Hugo (mereu despre Hugo) această neaşteptată comparaţie cu Paul Claudel, dintr-un articol al lui Maurice Martin du Gard:

„Fernand Gregh este – mi se pare – cel care a pretins cel dintâi că *L'annonce faite à Marie* descinde din *Notre Dame de Paris*. Pentru mine şi pentru mulţi alţii, Hugo şi Claudel nu au comun decât ura împotriva lui Racine. Au amândoi gustul carnal al cuvântului, un romantism epic şi cosmic. Amândoi deformează istoria cu aceeaşi violentă inocenţă.

F. Aderca va tipări la toamnă volumul al doilea din *Oameni excepţionali*, prezentând o nouă serie de biografii din actualitatea mondială, împrumutate celor mai diverse activităţi şi manifestări. Reporter şi observator al timpului său, d. Aderca este nu numai un romancier, ci şi un preţios informator al cetitorilor săi, pe care îi serveşte cu un devotament intelectual rar.

Toată lumea se îndoieşte de moartea colonelului Lawrence, socotită prea suspectă pentru un om care n-ar fi ezitat nici în faţa morţii pentru a-şi fi aranjat un travesti.

Un citat semnificativ dintr-un articol al lui Henry de Monfreid: „Aflând din ziare accidentul ex-colonelului Lawrence, m-am gândit imediat la cine ştie ce stratagemă în maniera sa, pentru a deturna atenţia celor ce veghează asupra lui şi pentru a-i permite să lucreze în deplină libertate sub forma unui necunoscut. Pe urmă veni ştirea morţii, a înmormântării, etc. E posibil, la urma urmelor, ca lucrul să fie exact, dar ce dracu căuta el pe acea motocicletă?”

9 iunie

Un foarte bun articol critic în ultimul „Journal de Moscou” despre Mihail Şolohov, autorul acelui extraordinar roman *Sur le Don paisible* publicat în traducere franceză la N. R. F. şi pe care trebuie să-l cetiţi, dacă n-aţi făcut-o până azi.

„Vecenskaia” este o mare stanitza căzăcească în partea superioară a Donului. E o regiune de stepă. Nici păduri, nici grădini. Nu se văd decât întinse păşuni. Vecenskaia este pământul natal al lui Mihail Şolohov, romancier de mare talent, ale cărui opere sunt cunoscute în toată Uniunea sovietică.

Şolohov este tânăr. Nu are decât 30 de ani, dar este deja celebru dincolo de graniţele ţării sale. Romanele lui *Sur le Don paisible* şi *Terres défrichées* sunt opere monumentale, din care doar primele volume au fost scrise şi pentru terminarea cărora autorul lucrează mereu.

Scriitor cunoscut, Şolohov continuă să trăiască în satul său natal din Vecenskaia, pe care îl despart 150 de kilometri de cea mai apropiată gară. El vrea să rămână în contact cu personajele lui, cazacii de la Don, să-i studieze, să le observe viaţa.

„Societatea Scriitorilor Francezi”, care a realizat de mult dezideratul de a fi o asociaţie de breaslă şi un instrument de luptă profesională, lucrează în prezent pentru revizuirea şi definitiva stabilire a unui just regim pentru „drepturile de autor”. Cu prilejul expoziţiei de arte din 1937, va avea loc la Paris un congres internaţional convocat anume pentru a elabora o convenţie şi un regulament uniform pentru protecţia proprietăţii literare şi artistice. Să sperăm că până atunci noi vom fi izbutit să facem ceva în această direcţie, aici la noi, cu mijloacele de care dispunem? N-ar fi himeric, deşi nici prea uşor nu este.

12 iunie

Oameni cari au fost, culegerea de eseuri, articole şi portrete ale d-lui N. Iorga vor mai avea un ultim volum, cu care se încheie ciclul de trei tomuri publicate în Editura Fundaţiilor Regale. Aşteptăm această ultimă tipăritură pentru a scrie despre opera de memorialist a autorului.

Deocamdată să oprim însă micul studiu al d-lui Mircea M. Vulcănescu despre *Filozofia lui Freud.* (Dacă nu ne înşelăm, nu avem aici decât schema unei conferinţe mai vechi rostită de d-sa în 1933 la „Fundaţia Carol”). Nu e propriu-zis un studiu critic, ci mai mult o expunere explicativă, o prezentare sumară dar foarte metodică a filozofiei freudiste. E o „fişă” de lectură – una din acele fişe în care d. Vulcănescu ştie să rezume viu şi complect o problemă sau o carte, desemnându-i cadrele, familia, datele esenţiale, posibilităţile. Exemplu de erudiţie şi spirit fecund, orice pagină scrisă de acest om atât de zgârcit prin ceea ce publică este o lectură care instruieşte.

Dar când va consimţi Mircea Vulcănescu să-şi publice în volum o mică parte, măcar, din manuscrisele sale?

„Familia", excelenta revistă orădeană, ne aduce pe luna mai un sumar din care reţinem numele d-lor Ion Agârbiceanu (*Prescurăriţa*), Mircea M. Vulcănescu (*Filozofia lui Freud*), Ion Marin Sadoveanu (*Misterul de la Oberamergau*), Emil Isac (*Poezie*), Alexandru Olteanu (*De la Sătmar la Trianon*), Dan Petraşincu (*Jurnalul unui om ciudat*), Octav Şuluţiu (*Scriitori şi cărţi*), Pericle Martinescu (*Oceanografie*). Pentru câteva din articolele citate, se cuvine să revenim cu o observaţie sau o menţiune.

D. T. Arghezi se reîntoarce prin paginile publicate în fruntea „Revistei Fundaţiilor Regale" (1 Iunie No. 6) la „Biletele de papagal" atât de scumpe pe vremuri, d-sale. După incursiunea în roman, felurit primită de critică – marele poet îşi reia vechea sa daltă, cu care a gravat imagini, arabescuri şi jocuri de cuvinte în „tabletele" sale obişnuite. Paginile ultime aduc acelaşi umor străbătut de accente lirice, aceeaşi melancolie ironică, ce stă nedecisă între râs şi plâns.

O frumoasă lectură.

De reţinut din sumarul ultimei *«Nouvelle Revue Française»*: *Carnetele* lui Samuel Butler, traduse de Paul Valéry (vom reveni mâine), *Paginile de jurnal* de André Gide, obişnuitul „propos" lunar al lui Alain, *Reflexiunile* lui Albert Thibaudet şi – de la rubrica politică denumită „*L'air du mois*" – scrisoarea lui Julien Benda către Paul Rivet.

13 iunie

Cu totul remarcabil articolul d-lui Mircea Eliade, *Cuvântul maselor* din ultimul număr al revistei „Vremea". Se afirmă din nou aici poziţia de autonomie a spiritualului faţă de politic, poziţie atât de scumpă nouă şi atât de batjocorită de militanţii extremişti. După manifestele exasperate pe care i le publică din când în când d-lui Emil Cioran, „Vremea" revine cu articolul de faţă la linia sa firească: „Majoritatea „artiştilor" de astăzi fac profesie de credinţă pentru mase. Fie că pregătesc marea dictatură proletară, fie că servesc o dictatură naţională – „artiştii" şi revoluţionarii recunosc că pentru ei nu contează nimic, că arta şi gândirea sunt inutile dacă nu exprimă sentimentele sau revendicările „maselor". Asistăm cu uimire la o criză de masochism general. „Elitele intelectuale" se umilesc în public, îşi calcă în picioare emblemele, recunosc din toată inima că sunt gata să asculte ordinul oricărui sergent-major (comandant de batalion nazist sau de cohortă proletariană) şi să-şi modifice creaţia, dacă nu corespunde întocmai sentimentelor maselor. ...A reacţiona împotriva acestei atitudini masochiste, nu înseamnă a reactualiza un deplasat „aristocratism". Înseamnă pur şi simplu a reaminti oamenilor că mai există bunul simţ. Căci nu e vorba de a nega dreptul maselor de a-şi câştiga cât mai multe libertăţi şi a obţine o viaţă cât mai umană. Este vorba de a opune celor câteva sute de semidocţi – care se cred învestiţi cu dreptul divin de a vorbi în numele maselor, de a le opune un adevăr simplu şi etern: că „masele" n-au ce căuta nici în creaţia artistică, nici în cercetarea ştiinţifică sau filozofică".

Iată un „adevăr simplu şi etern", care ar ajunge pentru un rug hitlerist sau comunist.

14 iunie

Excelentă cronica d-lui Pompiliu Constantinescu pentru *Logodnicul*, ultimul roman al d-nei Papadat-Bengescu. Din proporţiile tipografice ale unei simple recenzii, cronica aceasta izbuteşte totuşi să fie un adevărat studiu despre întreaga operă a romancierei, cu o seamă de observaţii generale, foarte juste. Este o privire de ansamblu, în care se stabilesc raporturi directe de la carte la carte, de la etapă la etapă.

Pentru cunoscătorii operei d-nei Bengescu este un bun prilej de rememorări. Pentru ceilalţi este o preţioasă introducere în materie.

Nu e pentru prima dată că semnalăm preocupările de critică artistică ale d-lui K. H. Zambaccian, colecţionarul cunoscut de tablouri. Micile studii pe care le publică de la o vreme în „Revista Fundaţiilor Regale” nu sunt ale unui amator, ci ale unui tehnician. Ultima cronică îi e dedicată lui Paciurea.

Lui Thomas Mann, care a împlinit de curând 60 de ani, un grup de scriitori francezi i-au trimis următorul mesaj: „Cu prilejul aniversării de 60 de ani a lui Thomas Mann, în exil la Zürich, reprezentanţii literaturii franceze, mai jos semnaţi sunt fericiţi să poată saluta în el pe gloriosul reprezentant al unei Germanii pe care noi n-am încetat niciodată să o iubim”.

Semnează între alţii: Marcel Arland, Julien Benda, Jean Richard Bloch, Benjamin Crémieux, Georges Duhamel, Ramon Fernandez, André Gide, Jean Giono, Julien Green, Valery Larbaud, André Malraux, Roger Martin du Gard, André Maurois, Jules Romains.

15 iunie

Alain, care va trebui într-o zi prezentat cititorului român într-un studiu critic cuprinzător (poate că ne vom asuma această dificilă sarcină) scrie în „propos”-urile sale lunare din N.R.F. despre cele mai diverse chestiuni: politică, economie, artă, filozofie, critică, fonetică, geografie.

Cu tonul cel mai familiar, plecând de la cele mai simple elemente de gândire, Alain spune lucruri delicate şi subtile despre viaţă şi oameni, cu acea degajare proprie eseului francez de la Montaigne până azi.

Introducerea, evident, pare abstractă şi prea pretenţioasă pentru pasajul extrem de simplu pe care voim să-l transcriem din „propos”-ul pe luna iunie, dedicat vorbirii orăşeneşti şi celei ţărăneşti: „Am remarcat dimpotrivă adesea că ţăranul chiar în contact cu muncitorul nu întrebuinţează prea bucuros cuvinte de argot. El preferă o manieră de a vorbi mai povestitoare... Imensa câmpie este populată doar de câteva vaci; abia descoperi un om sau doi la kilometru; munca îi ţine la depărtare; aici, în această tăcere se păstrează graţia vorbirii şi aerul ei de sărbătoare; aici, omul povesteşte cum ar cânta. Îşi opreşte calul şi se pune pe vorbă ca şi cum a vorbi ar fi rege între meşteşuguri; cred într-adevăr că vorba este meşteşugul omului. Proverbele au păstrat acest aer de cântec”.

Comentând corespondenţa dintre Caragiale şi Zarifopol, (despre care am vorbit la timp în „Rampa”) un tânăr metafizician de la orele 12, zice că scrisorile lui Caragiale seamănă leit cu ale lui Voltaire. Vreţi să ştiţi de ce?

„Însă acolo unde Voltaire se întâlneşte cu Caragiale – în corespondenţă – acolo unde se pot surprinde surprinzătoare identităţi de caracter, stă în faptul că amândoi au în majoritatea scrisorilor, câte ceva şi despre propria lor boală sau despre atmosferă şi vreme. Nu trec două zile pentru ca atât Voltaire cât şi Caragiale să nu comunice că, sau e frig sau au guturai...”

Straniu punct de vedere. Guturaiul, criteriu al „identităţilor de caracter”? Lăsând deoparte arta de „a surprinde surprinzătoare identităţi” (sic!), metoda aceasta de investigaţii meteorologice şi medicale, poate duce la extraordinare revelaţii. Gândiţi-vă ce adânci lumini critice ar provoca în cultura mondială un tratat despre scriitorii care au fost bolnavi de gripă, în raport cu cei care n-au suferit decât de guturai.

Din ravagiile erudiţiei.

Din cronica d-lui Şerban Cioculescu despre volumul de poeme al d-lui Virgil Gheorghiu *Marea vânătoare* desprindem aceste rânduri rezumative: „Modern în substanţă, prin nostalgia necunoscutului, infuzată de Baudelaire în *Voyage*, care este noul testament al liricei, prin dorul de tărâmuri exotice, prin nelinişte şi neastâmpăr în clipă, d. Virgil Gheorghiu atestă poate o nouă orientare a liricei noastre.

Ne place să recunoaştem în apariţia cărţii *Marea Vânătoare* un eveniment al poeziei”.

16 iunie

Primim la redacţie un volum de aproape 500 de pagini, care poartă surprinzătorul titlu de *Evoluţia* *scrisului femenin în România.* Nu credeam că acesta poate fi un capitol de istorie literară şi că, divorţate de confraţii lor masculini, scriitoarele române pot constitui un departament separat în literatura noastră.

D-nele Marg. Miller-Verghy şi Ecaterina Săndulescu s-au silit să alcătuiască o antologie de sex femenin, cuprinzând nu mai puţin de 32 de nume grupate cam fantezist în trei grupe: 1) scriitoare în limbi străine. 2) precursoare; 3) prozatoare şi poete.

Ne e greu să acceptăm asemenea punct de vedere. Pentru noi d-na Elena Farago, Hortensia Papadat-Bengescu sau Henriette Yvonne Stahlt, au aceleaşi drepturi ca oricare din confraţii lor: drepturi pe care le acordă talentul, inteligenţa şi munca. Dincolo de aceste criterii, ieşim din domeniul literar, pentru a intra în cel anecdotic.

Dar pentru că tot e o antologie, de ce lipseşte din această carte numele d-rei Ticu Archip?

D. Mihail Dragomirescu a tipărit zilele acestea un nou roman, care se numeşte înduioşător *Sănducu.*

Ar fi prea uşor să glumim pe seama târziilor incursiuni literare ale bătrânului critic. Ele sunt mai degrabă emoţionante.

17 iunie

La Taganrog, în Rusia, orăşelul natal al lui Anton Cehov, au fost sărbătorite cele trei sferturi de veac ce au trecut de la naşterea scriitorului. Ziarele citează cu acest prilej un fragment dintr-o veche scrisoare a lui Cehov către sora sa, fragment privitor la oraşul său.

„Murdar, deşert, trândav, ignorant şi plictisitor, iată cum este Taganrog al nostru... Şaizeci de mii de locuitori care nu fac altceva decât să mănânce, să doarmă, să se înmulţească şi n-au nici un alt interes în viaţă. Nu se văd nicăieri nici cărţi, nici jurnale. Lenea generală, aptitudinea de a se mulţumi cu parale şi cu un viitor vag – toate acestea sunt într-adevăr respingătoare".

Cei „şaizeci de mii de locuitori" de la Taganrog par a nu fi luat în nume de rău injuriile, pe care le adresa ilustrul lor concetăţean şi azi îl sărbătoresc, reabilitându-se pe ei înşişi.

Rabelais tradus şi tipărit în Rusia sovietică nu este o ciudăţenie? Se poate o lectură mai puţin „socială"? Totuşi, Editura de Stat de la Moscova pregăteşte o ediţie de 150.000 de exemplare din *Gargantua şi Pantagruel*, adaptat pentru copii, cu ilustraţii de Gustave Doré. Ar trebui doar de ştiut dacă remanierile aduse textului nu îl transformă în literatură de propagandă.

Are vreun sens să se transcrie articole politice din presa franceză de dreapta şi de stânga, pentru a fi apoi prezentate publicului românesc drept gândiri proprii despre situaţia politică?

Punem întrebarea referindu-ne în special la articolul semnat Vasile Lovinescu în ultimul număr al revistei „Vremea", articol în care publicistul român ne explică mecanismul căderii ultimelor guverne de la Paris. E o parafrazare inutilă după articolele similare din „*Je suis partout*”. De vreme ce îl putem ceti de-a dreptul pe d. Pierre Gaxotte, la ce să ne mai încurcăm cu d. Vasile Lovinescu?

Regăsim la cronica ultimului număr din „Revista Fundaţiilor Regale” o semnătură ce ne este deosebit de scumpă: a d-lui Constantin Noica, eseist de frumoasă gândire şi demnă expresie. Dar de ce o simplă recenzie şi nu un studiu? Şi de ce atât de rare prilejuri de a-l ceti?

19 iunie

Alain a scris şi va tipări foarte curând un studiu despre Stendhal. Pentru stendhalieni (şi sunt câţiva şi la noi în ţară, în frunte cu Camil Petrescu şi Perpessicius) este o mare bucurie şi o legitimă aşteptare.

Bibliografia stendhaliană, care cuprinde atâtea studii de specialitate, mai are puţine lucruri de aşteptat de la „technicieni” (în genul doctorului Henri Martineau, devotat căutător prin lumea manuscriselor lui Henry Beyle), dar poate primi lumini noi de interpretare critică. Nu am uitat încă frumosul studiu al lui Paul Valéry tipărit acum patru ani. De atunci, nicio mare revelaţie în domeniul acesta atât de preţios pentru noi.

Alain ne rezervă cu certitudine o mare surpriză. Fragmentele sale stendhaliene publicate până azi, mai cu seamă în *Propos de littérature* şi în *Systhème des Beaux Arts*, justifică cele mai bune şi mai emoţionante aşteptări.

Ramon Fernandez a început de curând un ciclu de conferinţe, care este un adevărat curs (mai ales că e ţinut la Sorbona, din iniţiativa Institutului Britanic), asupra literaturii franceze moderne.

Programul, împărţit pe zece prelegeri, este într-adevăr complect.

1) Critica literară. 2) Sincronismul şi căutarea inexprimabilului. 3) Experienţa naturalistă. 4) Maurice Barrès şi Charles Maurras. 5) „La Nouvelle Revue Française”: Claudel, Valéry, Gide, Rivière. 6) Marcel Proust. 7) Literatura de gratuitate. 8) După război: vocea tinerilor. 9) Romanele eului şi romanul dramatic. 10) Georges Duhamel, Jules Romains.

După cum se vede, e o adevărată istorie literară a ultimelor patru decenii.

Prea lungă, prea inutilă, prea neglijabilă prin obiect, „polemica” recentă dintre d-nii G. M. Zamfirescu şi Costel Panaitescu. Cei doi combatanţi sunt cu siguranţă de aceeaşi opinie.

Cronica noastră literară, ocupată în ultima vreme cu avalanşa de romane, încă „neconsumate” de pe urma zilei cărţii, atât de prolifică, va trece începând de joia viitoare în departamentul poeziei.

Sunt câteva volume de versuri cărora e timpul să ne dedicăm.

20 iunie

Nu putem rezista plăcerii de a ceti cu regularitate proza unui tânăr metafizician de la orele 12, pe care îl pierdusem un moment din vedere, dar a cărui lectură ne face şi astăzi deliciile, după o întrerupere de câtăva vreme. Iată o frază model, demnă de a fi decupată:

„Noi nu înţelegem, că viaţa de la graniţă este „la marginea ţării”, cu alte cuvinte deşi ar fi logic şi natural ca această viaţă să fie o prezenţă administrativă deopotrivă de severă ca şi la Centru, ea cuprinde un compromis între cele două ţări vecine”.

Contribuţie la un material de studiu sintactic.

Jean Guéhenno, autorul acelui patetic *Journal d’une homme de 40 ans*, comentând ultima carte a lui André Malraux, oferă următoarea distincţie între fascism şi socialism.

„Fascism, socialism, cu cât mă gândesc mai mult, cu atât despărţirea între aceste lumi, între aceste sisteme, mi se pare că se face prin ideea de amor propriu. Oamenii sunt în acelaşi timp asemănători şi diferiţi, dar totul se schimbă, societatea şi civilizaţia, după cum au mai mult conştiinţa diferenţei sau sau a asemănării şi după cum o cultivă şi o exaltă pe una sau pe alta. Rădăcina ideologiei fasciste este o imensă vanitate şi exaltarea diferenţei dintre oameni. Un tânăr fascist este în esenţă un tânăr care nu celebrează autoritatea şi ierarhia decât pentru că speră s-o exercite pe cea dintâi şi să profite de a doua.

...Este remarcabil că o lume fascită nu este niciodată gândită decât de oamenii care se cred şi se vor şefi. Rădăcina ideologiei socialiste este sentimentul patetic şi voinţa de asemănare. Gândirea, credinţa unei lumi socialiste este mai mult în mulţime decât în şefi şi demnitatea oamenilor din mulţime este în acelaşi timp ceea ce aceşti şefi vor să exalte, dar şi limita autorităţii lor."

21 iunie

Foarte interesantă din punct de vedere al documentului literar scrisoarea adresată de d. C. Stere d-lui Şerban Cioculescu şi publicată în foiletonul acestuia din „Adevărul."

Trebuie reţinută din această scrisoare afirmaţia netă a d-lui Stere că romanul său *În preajma revoluţiei* nu este o operă de imaginaţie, ci romanul unei vieţi trăite. Ceea ce nu scade şi nici nu adaugă nimic valoarei literare excepţionale a operei d-lui Stere, dar îi sporeşte interesul politic şi documentar.

Două memorii au fost adresate celor în drept cum se spune, în chestiunea regimului devizelor aplicat la importul cărţilor străine. Unul, semnat de mai mulţi scriitori, a fost trimis d-lui ministru de industrie şi comerţ, celălalt, semnat de o serie de profesori în frunte cu d. Rădulescu Motru, a fost înmânat d-lui guvernator al Băncii Naţionale. Aşteptăm rezultatul şi îl aşteptăm cu nerăbdare, căci situaţia este pur şi simplu alarmantă. De o săptămână de zile nu se mai pot cumpăra cărţi şi reviste. Preţurile au crescut fulgerător. De ajuns să spunem că pentru anumite publicaţii, FRANCUL FRANCEZ E SOCOTIT LA 17 LEI.

Regimul nu poate dura. El echivalează cu o sufocare intelectuală, premeditată şi cinică.

Pentru că s-a vorbit atât de mult în ultimul timp de Dimitrie Cantemir, ar fi interesant de ştiut ce s-a întâmplat cu monografia comandată de Fundaţiile Regale. Ştim că o *Viaţă a lui Cantemir* făcea parte din programul de tipărituri al Fundaţiilor. Mai ştim că un contract a fost semnat în acest sens. Mai ştim în sfârşit că o sumă de bani a fost încasată în acest scop.

Mai apare cartea? Dacă apare, cine o scrie? Şi când?

Vom reveni poate cu precizări.

Printre primele volume ce vor apare în toamnă, va fi romanul d-nei Sanda Movilă, *Desfiguraţii*, carte de justă observaţie psihologică, dar în acelaşi timp de un suflu liric, ce aminteşte în romancieră, pe poetă.

22 iunie

F. Aderca ne aminteşte în foiletonul său din „Adevărul” de eri o excelentă vorbă a d-lui G.

Brăescu, pe care o uitasem: „Când entuziasmul e mare, excrocheria e sigură”.

Iată o deviză de acută actualitate în aceste timpuri în care nimic nu e mai abundent şi deci mai suspect decât entuziasmul. Adevărate valuri de entuziasm se înregistrează în politică, în literatură, în critică, în jurnalism. Ravagiile superlativului în viaţa noastră publică, să se explice oare prin diagnosticul lui G. Brăescu?

Nu numai originală, dar şi instructivă este întrebarea pe care o revistă pariziană – „Gringoire” – o pune de la o vreme scriitorilor francezi: „Care sunt laudele ce v-au fost aduse şi de care v-aţi fi dispensat bucuroşi? Cetitorul va afla astfel că un scriitor, şi în genere un artist, nu detestă numai atacurile, ci în egală măsură, falsele laude. Ba socotim că un adevărat scriitor poate fi amuzat de criticile, oricât de violente, ce i se aduc, dar în niciun caz nu poate suporta adeziunile de prost gust. Căci de vreme ce imbecilii nu pot fi suprimaţi, e mai bine să-i ai împotriva ta decât cu tine.

23 iunie

Am regretat de multe ori la această rubrică diversele confuzii de atitudine politică, pe care revista „Vremea” le găzduia în paginile sale, altminteri atât de interesante. În general orientată în politică oarecum la „centru-stânga”, iar în cultură ocupând o poziţie critică, intelectualistă, „Vremea" ne surprindea din când în când publicând diverse manifeste nebuloase, anti-intelectuale, de extremă-dreaptă, al căror ton fantasmagoric nu era întrecut decât de mediocritatea lor. Ne-au dezolat articolele de acest gen semnate Emil Cioran sau, şi mai rău, Puiu Gârcineanu.

Împotriva acestor confuzii, am semnalat o primă reacţiune în articolul de săptămâna trecută al d-lui Mircea Eliade, *Cuvântul maselor*, iar ultimul număr al revistei ne aduce o şi mai decisă punere la punct, datorită d-lui Pompiliu Constantinescu, sub titlul nu numai pitoresc, dar foarte just, *Caţavencu a devenit mistic*.

Criticul „Vremei" are cap la cap un citat din junele fascist Gârcineanu şi unul din bătrânul Caţavencu. Efectul e irezistibil.

Însemnăm cu reală satisfacţie această revenire a unei reviste, căreia suntem bucuroşi a-i păstra întreaga noastră stimă intelectuală.

Recenzând studiul recent apărut asupra *Corespondenţei dintre Caragiale şi Zarifopol*, d. G. Călinescu, cronicarul „Adevărului literar", scrie despre confratele său întru critică, Şerban Cioculescu, o seamă de lucruri „*aigre-douces*". Admirativ cu reticenţă, reprobator cu nuanţe, nici prea neted în preţuire, nici prea răspicat în rezervă, articolul acesta e un exemplu de strategii bine dozate. Ca abilitate, nu e rău.

Socotim însă că un cronicar, mai puţin obsedat de sine, ar fi putut vorbi mai just despre excelenta lucrare a d-lui Cioculescu.

Dar animozitatea între cronicarii respectiv ai „Adevărului literar” şi „Adevărului” pur şi simplu nu e de ieri de azi.

Fără să împărtăşim punctul de vedere sportiv sau, mai bine zis, fără a-l comenta (căci nu e de resortul acestui critic şi literar) ne facem plăcerea să semnalăm admirabilul comentar al d-lui Camil Petrescu (*Românii e deştepţi*) publicat în „Gazeta de joi” despre dezastrul footballistic de la Sofia.

Camil Petrescu ştie să degajeze din întâmplarea, în fond derizorie, de la Balcaniadă, semnificaţii generale pentru înţelegerea întregii noastre vieţi publice. D-sa găseşte în acest fapt elemente de judecată pentru politica noastră, pentru cultura noastră, pentru economia noastră.

De unde se vede că nu există fapte mici, ci numai puncte de vedere mici... Şi că un om care gândeşte substanţial poate găsi în ultimul detaliu sensul şi orientări.

24 iunie

Drept epilog al unei recente polemici, în care i-a plăcut să fie mai mult spectator decât combatant, d. Tudor Vianu publică un melancolic articol despre *Critica literară şi răspunderea morală.* În ciuda tonului detaşat şi a liniştei obiective cu care sunt scrise, paginile d-lui Vianu au un interes actual incontestabil. Ele încearcă să impună bunele maniere în discuţiile publice şi valoarea morală în exerciţiul criticii. Ceea ce, pe cât e de frumos, pe atâta e de greu.

Va apărea oare în toamnă *Copilăria unui netrebnic*, excelentul roman al d-lui Ion Călugăru?

Suntem surprinşi a nu fi întâlnit până azi titlul acestei cărţi printre operele angajate de diverşi editori.

Ori e o surpriză?

Admiratorii lui John Dos Passos şi în special admiratorii romanului *Manhattan Transfer* nu trebuie să fi primit cu plăcere surprinzător de severele opinii ale lui André Gide despre această carte.

„Succesiune de imagini, exacte fără îndoială, dar atât de repezi încât retina nu poate rămâne îndeajuns de impresionată. Şi câte procedeuri în notaţiile sensoriale! Niciun răsunet: asta nu poate duce decât la disperare.

Mi-e foarte greu să merg până la capăt. Niciuna din aceste fiinţe destrămate nu mă interesează. Dacă ar pieri lumea, nu ar fi întru nimic sărăcită. Cu niciunul dintre ei nu m-aş angaja şi n-aş lega tovărăşie.

Fragment din ultimele *Pagini de jurnal*.

Nicio veste, niciuna despre aşa-zisul „Sindicat al scriitorilor”, pe care d. Tudor Arghezi ni-l anunţa acum trei săptămâni la un banchet.

Dacă nu ne înşelăm, se şi găsise un prim fond de 200.000 de lei.

Ultimul număr din „Journal de Moscova” este, din păcate, ilizibil. Lungi reportagii despre vizita d-lui Beneš la Moscova, lungi articole despre d. Stalin, care, cum zice un colaborator, este „un genial general”, dar niciun rând despre literatură, teatru şi muzică, singurele rubrici pentru care ne e plăcut să cetim acest ziar. Totul se degradează prin politică. Acolo ca şi la noi.

26 iunie

Un citat pe care probabil nu-l cunoaşteţi, dintr-o scrisoare a lui Marcel Proust către contele de Montesquiou, şi în care e vorba de un personaj, astăzi foarte actual şi de care ziarele vorbesc mereu: Venizelos.

Montesquiou publicase în timpul războiului, în volumul său *Offrandes bléssées*, un poem dedicat omului de stat grec. Proust îi răspunde:

„Am admirat mult versurile Dvs. asupra lui Venizelos. Nu ştiu dacă-l cunoaşteţi. Dar prietenul meu de 25 de ani, Robert de Billy, actualul nostru ministru la Atena, iar înainte la Salonic, pe lângă Venizelos, este un mare prieten al său. Dacă doriţi ca să pună versurile Dvs. sub ochii lui Venizelos, nimic nu mi-ar fi mai uşor.”

Au trecut de atunci 18 ani. Ar fi de întrebat dacă, trăind, Montesquiou ar mai scrie versuri pentru „marele cretan”.

Paul Morand a tipărit o nouă carte ce se cheamă *Rond point des Champs Elysées*. Titlul pare ciudat pentru cine nu ştie că acesta este numele unei staţiuni de metro.

„Ront-point" se cheamă o piaţă, iar Champs Elysées, mai e nevoie să v-o spunem?, este celebra „şosea" a Parisului.

Ei bine, cum credeţi că traduce un cronicar bucureştean titlul cărţii lui Morand? *Rond-Point al Câmpurilor Elisée*!!!

Pur şi simplu.

27 iunie

Vă recomandăm cu stăruinţă să cetiţi, deşi revista s-a scumpit neruşinat de mult, articolul din „Marianne" al lui Emmanuel Berl intitulat *Les embarras de M. de la Rocque*.

Nu e numai un articolă de politică. Poate că nici nu este un articol de politică. E un studiu de psihologie franceză, de observaţii în domeniul moralei. Vom reveni, transcriind unele fragmente.

Primim – şi ne face plăcere – o carte de „cercetări sufleteşti", cum spune autorul într-o amabilă dedicaţie, carte ce scapă însă controlului nostru şi îndatoririlor acestei rubrici. E o teză de medicină, a doctorului Louis S. Copelman, prefaţată de profesorul E. Marinescu. Se numeşte *Psihodiagnosticul Rorschach în lumina activităţii dinamice a scoarţei cerebrale*.

Am vrea să cităm în întregime graţioasele cuvinte pe care Paul-Hazard, stendhalianul cunoscut, le-a rostit cu prilejul dezvelirii bustului lui Stendhal la Milano, unde scriitorul atât de iubit a petrecut zile esenţiale în tinereţe. Iată această emoţionantă invocaţie către Matilda Viscontini, una din milanezele pe care Stendhlal le-a iubit:

„Fragilă şi delicată neliniştită şi speriată, asemănătoare, cum spusese el, unui mugure de portocal căruia îi era teamă să înflorească, niciodată nu l-ai înţeles. Te îngrozea; te irita; şi exercitai împotriva lui, care nu trăia decât ca să-ţi fie pe plac, aceste rigori pe care le întrebuinţează cu bucurie cei slabi, de îndată ce simt întinderea puterii lor. Cât de mult a suferit! Câte nopţi şi-a petrecut în faţa ferestrei tale, atent la mişcarea cea mai mică a unei perdele, care ţi-ar arăta prezenţa! Câte mijloace subtile şi copilăreşti nu a găsit pentru a şi-i apropia pe cei care ţi-erau aproape, când tu i-ai interzis să ţi se mai arate! A crezut că va înnebuni, se gândea că va muri. L-ai torturat, şi noi nu te urâm. Căci l-ai înnobilat în ochii noştri...”

Este păcat că nu se vorbeşte îndeajuns de Horia Ghica, al cărui volum de poeme, *Tentative* apărut anul trecut, a arătat un poet puternic şi original. Circulă în publicistica noastră atâtea nume sub care se găsesc jumătăţi şi sferturi de talente, încât e cu totul regretabil că o vocaţie deplină cum e aceea a lui Horia Ghica se manifestă atât de rar.

Ne-a bucurat regăsirea acestui nume sub un poem publicat de curând în „Vremea": *Berceuse.*

Fabule pentru adulţi şi *Sindicatul zeilor* se numesc cele două volume pe care d. Ştefan Tita le va tipări la toamnă în editura Adevărul. *Sindicatul zeilor* va avea o prefaţă semnată de d. N. D. Cocea.

28 iunie

D. G. Călinescu face o serioasă operă de documentare în câmpul problemelor eminesciene, publicând volumele II şi III din studiul său asupra operei poetului. Nu am avut timpul de a citi aceste recente volume care, şi prin materialul şi prin dimensiunile lor, cer un timp special de lectură. Dar până a putea referi cetitorilor noştri despre interesul acestei lucrări, semnalăm reala importanţă a cercetărilor d-lui Călinescu.

Dacă în critica militantă, în ceea ce se cheamă „cronica literară la zi", d-sa suferă adesea grave sau numai amuzante deformări pasionale şi urmăreşte complicate obiective strategice, în lucrările de erudiţie şi de cercetare istorică este neîndoios un critic de reale calităţi.

Se pare că deocamdată primele trei volume din studiul asupra operei lui Eminescu (întâiul apărut la Cultura Naţională, iar celelalte două la Fundaţiile Regale) fac oficiul prealabil de a tria şi ordona materialul. Va urma poate o lucrare finală de sinteză critică.

Dar, cum spuneam, vom reveni mai târziu într-o cronică specială.

Hilda, romanul pe care îl lucrează d. Ury Benador pentru Editura Cugetarea, va duce desigur mai departe eminentele calităţi de analiză pasionată, pe care recentul *Subiect banal* le-a relevat cu o deosebită putere.

Ambigen, romanul d-lui Octav Şuluţiu, e o carte pe care iubitorul de literatură trebuie s-o citească. Am mai spus de câteva ori acest lucru, dar nu strică să-l repetăm.

D. Alexandru Bilciurescu, autor al unor versuri uneori graţioase, deşi prea manierate, şi de asemeni regretabil autor al câtorva romane, scrise în colaborare cu strălucitul prozator Menny Toneghin, a tipărit de curând un roman, care se numeşte *Tichia de mărgăritar* şi care – ne asigură într-o amabilă dedicaţie – că este „un roman fără Toneghin".

Rămâne de văzut.

29 iunie

Am subliniat în breviarul nostru de eri articolul lui Emmanuel Berl *Les embarras de M. de la Rocque*, publicat în ultimul „Mariane". Iată un pasaj, pe care suntem bucuroşi a-l transcrie, în ciuda lungimii sale. Dar e o frumoasă pagină de psihologie publică franceză.

„Franţa, care de atâtea secole combină şi face să coexiste atâtea spiritualităţi reductibile, spiritul din Nord şi cel din Midi, Victor Hugo şi Bossuet, Hoche şi Saint Bernard, Stendhal şi Corneille, se deosebeşte prea adânc prin acest fapt de Germania şi de Italia, a căror unitate este atât de recentă. În fiece burg al Franţei, istoria şi peripeţiile ei au conferit unui anumit număr de familii o valoare simbolică foarte clară. Ele au devenit tot atâtea semnale avertizoare, în faţa cărora expiră de îndată confuziile, care în alte ţări sunt posibile, facile, fructuoase. Hârtia suportă orice şi doctrina la fel. Ai toată libertatea să scrii că adevăratul comunism este fascismul, că adevăratul fascism este socialismul, că adevăratul socialism este monarhismul. Oamenii cred sau cel puţin te lasă să vorbeşti.

Numai că de îndată ce într-un sat adevărat lucrurile devin adevărate, ţăranul vede îndată dacă-l ai pe castelan cu tine sau contra ta. Şi cum în fond, ţăranul gândeşte că a fi de dreapta înseamnă a-l avea pe castelan cu tine... puţin îi pasă dacă d. de la Rocque acceptă sau refuză cutare sau cutare monopol. Din moment ce d. de la Rocque este cu castelul, e contra bordeiului."

30 iunie

„Un anonim", autorul acelui misterios *S.O.S.* lansat de editura Alcalay, nu mai este anonim.

Autorul a fost descoperit în persoana d-nei Sarina Cassvan-Pas.

Să sperăm că d-sa va izbuti să-i dea romanului notorietatea, pe care anonimatul nu i-a dat-o.

Noi nu cunoaştem cartea. O vom ceti.

D. Tudor Şoimaru va publica în colecţia „Oraşe” a Editurii Fundaţiilor Regale un volum despre Constanţa.

Dacă nu ne înşelăm, va fi o reunire a fragmentelor publicate de d. Şoimaru mai demult în revista „Vremea”, sub titlul *Constanţa*, perla mării negre, fragmente de altfel strălucit scrise şi deosebit de agreabile.

3 iulie

Dacă am întârziat până acum a recenza ultimul roman al d-lui Gib. Mihăescu, *Donna Alba*, apărut în de curând înfiinţata editură Cultura Românească, a fost numai pentru a putea stabili o justă repartiţie între genuri literare. Prea ospitalieră într-un timp cu romanele, cronica noastră lăsase prea în urmă volumele de poezie şi lucrările de critică. De îndată ce vom reveni la romane, ne va fi deosebit de plăcut să vorbim despre *Donna Alba*. Cetitorii *Rusoaicei* vor înţelege această plăcere.

Acelaşi lucru pentru *Ciubăreştii* d-lui C. Stere, încă necitit, deşi dintre cărţile primăverii noastre literare este probabil în prima linie. De asemeni nu cunoaştem încă *Actele vorbeşte*, romanul d-lui I. Peltz.

Dar vara e lungă, iar până în septembrie editurile ne vor da răgazul de a ne pune la punct lecturile.

Până atunci nu vom avea probabil, nicio tipăritură nouă.

Horia Furtună, continuând în Vremea rubrica sa, nu demult inaugurată, „Comentarii şi polemici”, ne face surpriza de a ne oferi, printre câteva notaţii spirituale, o suavă traducere din Lope de Vega, în ritm popular.

Transcriem:

Eram albă când intrai
Azi în grâu şi-l secerai.
Dacă soarele cel sfânt
S-a uitat lung la pământ
Şi uite ce neagră sunt.
Eram albă când luai
Secera şi secerai,
N-a vrut soarele să fie
Faţa mea lumină vie.
N-a vrut soarele să fiu
Un foc alb frumos şi viu.
Dimineaţa am plecat
Albă ca un crin curat,
Însă soarele cel sfânt
M-a pălit şi albă sunt.

10 iulie

Paul Morand a început în ultimul „Marianne” seria de reportaje dedicate României, pe care ni le făgăduia astă iarnă. Deocamdată nu dă decât informaţii istorice de manual. Bune şi ele – mai ales pentru lectorii franţuji, pentru cari România e ceva destul de vag, îndepărtat şi nesigur.

Să sperăm însă că de la aceste generalităţi cam cenuşii Morand va reveni la notaţia personală şi vivace, care îi caracterizează scrisul.

Ni se pare că d. Şerban Cioculescu exagerează atunci când socoteşte că d. Ion Biberi, autorul romanului *Proces*, utilizează metodele james-joyciene „mai prost şi mai ager” decât însuşi James Joyce.

Ne aşteptam desigur ca d. Cioculescu să se înscrie între apărătorii d-lui Ion Biberi, a cărui premiere i se datoreşte aproape exclusiv. Dar de la o apărare în definitiv legitimă nu ne aşteptam să treacă la afirmaţii hazardate.

Cu atât mai mult cu cât *Proces* tot o experienţă greşită rămâne.

Remarcam cu întârziere, pentru că de abia acum am cetit-o, buna traducere a d-lui Ad. Byck din monografia lui Emil Ludwig despre *Wilhelm II*. O lectură în care documentul e adesea acoperit de verba polemică şi de accentul pasionat al unui cronicar, care e mai mult justiţiar decât istoric.

11 iulie

Din corespondenţa lui Duiliu, Zamfirescu cu Titu Maiorescu (pe care continuă să o publice în

Revista Fundaţiile Regale d. Emanoil Bucuţa, semnând „pentru text întocmai”, adică „pentru conformitate”) desprindem acest pasaj de o surprinzătoare justeţe:

„Şi mai întâi ce va să zică a face psihologie într-un roman? Ce însemnează titlul *roman psihologic*? E o vorbă goală, fiindcă orice roman bun trebuie să fie psihologic. Au oare nuvelele lui Bret Harte, au oare *Le Lys dans la valée*, sau *Eugénie Grandet* sau *Illussions perdues* de Balzac, ori romanele ruseşti nu sunt în felul lor psihologice? Ce este bunăoară o mititică novelă a lui Tolstoi *Histoire d'un musicien* sau *Les Précoces* de Dostoievski, în care autorul nu se simte niciun moment şi nici pomeneală nu-i de teorii? Psihologie, studiu de suflet omenesc de la un capăt la altul şi, mai mult decât la d. Bourget, artă.”

Rânduri scrise în 1889.

D. Const. Graur publică în editura Adevărul o monografie, al cărui subiect surprinde la început prin... inactualitatea sa. *Cu privire la Franz Ferdinand* este titlul acestei monografii şi, până a o ceti, lectorul se poate întreba de ce apare abia în 1935 o carte privitoare la fostul arhiduce regal şi imperial.

Cetirea cărţii ne aduce însă surpriza unui sistem cu nenumărate aspecte de viu interes actual. Cu deosebire anumite anexe se referă la evenimente din imediata noastră actualitate, evenimente din imediata noastră actualitate, evenimente care, confruntate cu trecutul, capătă cu atât mai variate şi instructive semnificaţii.

Documente, fotografii, memorii uitate dau întregei cercetări un caracter de studiu, dar şi de reportaj, adăugând unei informaţii riguroase un ton degajat de convorbire.

O bună lectură.

Biblioteca documentară, somptuos tipărită în Editura Fundaţiilor Regale, ne aduce un volum de mari proporţii despre Doctorul Davila.

Autoarea este doamna Elena General Perticari Davila, deosebit de indicată pentru o astfel de operă. Hârtii de familie, documente oficiale, amintiri, cărţi – nimic din ce ar putea întregi cronica frumoasei existenţe a Doctorului Davila nu-i scapă pioasei sale evocatoare.

Din viaţa şi corespondenţa lui Carol Davila nu ne aminteşte numai un om şi o operă, ci învie o epocă şi o lume.

Huliganii, noul roman al d-lui Mircea Eliade va fi printre primele cărţi ale sezonului de toamnă. Cu mania critică de a simplifica repede o judecată, nu ne-am mira ca *Huliganii* să devină şi ei „romanul tinerei generaţii”, cum se zice că a fost *Întoarcerea din rai. Huliganii* apar în editura Ciornei.

Andrei Tudor îşi va tipări în sfârşit de mult aşteptatul său volum de versuri. În toamnă, în editura Vremea. Încă un prilej pentru a felicita Vremea.

D. Emil Dorian scrie şi va tipări curând un roman cu primejdiosul titlu *De douăzeci de decenii.*

Nu-l sfătuim.

12 iulie

E multă vreme de când d. Adrian Maniu n-a publicat versuri. Cu atât mai mare plăcerea de a găsi în sumarul ultimului număr din Revista Fundaţiilor Regale un ciclu de poeme.

Transcriem:

În seara asta blondă ca frunzele în roză
Să mergem în tăcere, gândindu-ne-n trecut
Pe ţărmul gol şi negru, când zarea-nmormântează
Un soare ce sfârşeşte în roşii bălţi căzut.

Privind în ape cerul, ce auru-nverzeşte
Să mai şoptim tristeţea cuvântului dintâi
Când din întunecime blestemul rău pândeşte
Şi aşteptând sfârşitul de braţul meu rămâi.

Trecem printr-un val de pasiune stendhaliană, ceea ce confirmă încă odată prevederile lui Henry Beyle, care pretindea că va fi înţeles în 1935.

Biblioteca stendhalienilor înregistrează în ultima vreme nu numai un *Stendhal* de Alain (ceea ce este un eveniment), dar şi o nouă retipărire a corespondenţei în excelenta colecţie Le Divan.

E cel puţin picant să-l vezi pe Benjamin Crémieux protestând (ultimul număr din Marianne) împotriva felului în care Germania a fost tratată la serbările pentru tricentenarul Academiei Franceze. Un Crémieux luând partea Germaniei – chiar când ea este hitleristă – iată un act de obiectivitate, care e şi un act de abnegaţie.

13 iulie

Despre *Donna Alba*, romanul recent al d-lui Gib Mihăescu, scrie în „Adevărul” de ieri d. Şerban Cioculescu o cronică dintre cele mai entuziaste. Se ştie că d. Cioculescu nu este un critic prea îngăduitor, ceea ce dă tonului ferm al rândurilor sale o şi mai mare autoritate.

Citām concluziile articolului:

„*Donna Alba* e un roman masiv, cu o creştere organică admirabilă, fără vegetaţii parazitare, a cărui temă se amplifică simfonic. Datele sale sociale, poate naive la examinarea critică (cu paralelismul destul de ieftin: aristocraţie-plebe, prinţesă-poporean, cu un desnodământ uşor suspect de simbolism: prinţesa cade în braţele vulgarului etc.), nu deviază romanul de la problematica sa centrală, care este descrierea unei obsesii sexuale, organizate şi soluţionate sănătos. Meşter al psihozelor sexuale, în *Vedenia* şi *La Grandiflora* d. Gib Mihăescu se dovedeşte a fi un tot aşa de bun pictor al obsesiilor cari se opresc în pragul patologicului şi se resolvă în sănătate morală.

Cu *Donna Alba*, Gib I. Mihăescu a dat un admirabil diptic *Rusoaicei* şi şi-a consolidat poziţia sa eminentă în ierarhia creatorilor noştri de viaţă. D. Gib I. Mihăescu este dintre scriitorii care îşi seamănă de la o operă la alta, fără a fi identici şi mai ales fără a se repeta până la monotonie. Din aceştia se aleg clasicii unei epoci.”

Romain Rolland se află de câteva zile la Moscova, oaspete al lui Maxim Gorki.

Vizita sa coincide cu apariţia volumului *Quinze ans de combat*, în care gazdele sale vor putea găsi unele articole destul de neplăcute din perioada 1919–1920, când Rolland se afla în polemică cu grupul *Clarté* al amicului său Barbusse.

Alchimia asiatică se numeşte studiul publicat de d. Mircea Eliade în editura Vremea şi apărut zilele acestea.

Cetitorii romanelor d-lui Eliade vor fi surprinşi de această broşură severă, cu preocupări atât de puţin „laice” (pentru a utiliza un termen scump d-lui Eliade).

D. Lovinescu are ciudatul capriciu de a-şi surprinde lectorii cu titlurile romanelor sale. După *Mite*, iată că ne anunţă un roman ce se va chema *Bălăuca*. Nume pitoresc, dar misterios.

„Academia are marea nefericire de a fi singura corporaţie oarecum durabilă care n-a încetat niciodată de a fi ridiculă.”

Cine spune aceste lucruri nepioase despre venerabila instituţie? Alfred de Vigny. Iată un detractor neaşteptat. De altfel, nu este singura reflexie surprinzătoare ce se poate găsi în jurnalul său de curând publicat la N.F.R.

14 iulie

„Adevărul literar” are perversitatea greu de explicat de a scrie negru pe alb:

„Nu este oare momentul să se exercite supravegheri critice severe? Întâi în cadrul revistelor. Se simte nevoia”.

Ba bine că nu se simte. E de ajuns să răsfoieşti „Adevărul literar” pentru ca să-ţi dai seama cât de mult, cât de trist, cât de disperat „se simte nevoia”...

Tot din „Adevărul literar”, acest citat pur şi simplu delicios:

„Domnul Petre Pandrea trece drept omul cel mai nou în ceea ce priveşte atitudinea sa faţă de dragoste...”

Nu putem fi indiscreţi şi nu putem cere detalii asupra acestei palpitante chestiuni, dar recunoaştem că am fi viu interesaţi să ştim pentru care motive d. P.P. „trece drept omul cel mai nou” într-o atât de veche poveste ca amorul.

Francis Carco face emoţionante confidenţe cu privire la viitoarea sa carte, *À voix basse*, confidenţe ce trec, prin sinceritatea lor, cu mult dincolo de literatură.

„*À voix basse*... E o carte dificil de scris, o carte groaznică... Da... tulburările adolescenţei... Şi m-am decis să spun totul. Sunt trei ani de când dau înapoi în faţa acestei cărţi. E începută. Primele pagini de manuscris le am aici... E o carte pe care n-aş fi cutezat s-o scriu în timpul vieţii tatălui meu. Dar acum că a murit...

Tatăl meu... Omul acesta care ne iubea, care, toată viaţa lui, a fost omul cel mai strict, cel mai riguros, nu mi-a dat nicio probă de afecţiune până în ajunul morţii sale. I-am spus: „sărută-mă” şi s-a aruncat în braţele mele. Era un gest pe care îl aşteptam de douăzeci şi cinci de ani.”

15 iulie

Paul Morand continuă în „Mariane” reportajele sale despre Bucureşti. Se pare că va fi o adevărată carte. Cel puţin prin dimensiuni căci, deocamdată, nu putem prevesti nimic în ce priveşte calitatea.

Cetitorul francez va găsi poate în incursiunile de istorie românească, pe care i le pune la îndemână d. Morand, un interes, pe care, să recunoaştem, noi nu-l gustăm prea mult. Căci ni se par cam... elementare lecţiile d-lui Morland despre Vlad Tepeş şi Vodă Brâncoveanu. Ceea ce desigur nu-l va împiedica să devină un observator pitoresc, şi interesant, de îndată ce va trece la aspectele actuale ale vieţii româneşti.

D. Sergiu Dan, strălucitul autor al *Surorilor Veniamin*, a semnat un contract cu editura Cugetarea, acordându-i – cum se zice – exclusivitatea viitoarelor sale opere. D. Delafras are motive să primească felicitări.

Republica disperaţilor, ultimul roman al d-lui G. M. Vlădescu, e o carte care nu trebuie amintită cetitorului, succesul ei dispensându-ne de asemenea oficiu. Dar e o plăcere să înscrim la această rubrică numele unui scriitor de calitatea acestuia.

17 iulie

Plină de sugestii este ideea d-lui Albert Thibaudet de a urmări nu Turul Franţei ciclist, ci un *Tour de France littéraire.*

Cu degetul pe hartă, criticul se opreşte în fiecare provincie, în fiecare oraş, menţionând scriitorii originari şi operele mai însemnate scrise în fiecare punct al Franţei.

Ni se construieşte astfel o hartă cu surprinzătoare contururi critice. Prima etapă este la Caen având ca punct de plecare Flan[1].

Andrei Tudor semnează în ultimul număr din „Vremea" o subtilă pagină de proză, a cărei lectură ne actualizează regretul nostru de a nu găsi mijlocul să-l obligăm pe acest scriitor... să scrie.

Autor a două volume de versuri netipărite, Andrei Tudor este autorul câtorva volume de proză... nescrise. Căci nu încape îndoială, cel ce a scris frumoasa, nuanţata, delicata pagină din „Vremea" ar putea să ducă calităţile sale de prozator de la notaţie la roman şi de la articol la volum.

De ce plăcerea de a-l ceti pe acest scriitor trebuie neapărat asociată regretului de a nu o putea face mai des?

Şerban Cioculescu, retras pe vară la Buşteni, lucrează la studiul său despre Tudor Arghezi, studiu ce va apărea în toamnă.

...Şi dacă nu e adevărat, ar trebui să fie.

---

[1] Ilizibil din motive tipografice.

Din *Vedenii*, volumul de poeme al d-lui Victor Stoe, tipărit recent în Editura Cultura Poporului, transcriem – până a avea plăcerea de a referi mai pe larg despre întreaga carte – următorul preţios *Creion.*

Te ştiu în tremurată lumină.
Unde pescăruşii se joacă prin cer –
Tu te miri
De înălţarea lor.
Cu degete subţiri
Chemi alba visare,
Înfloritul fior.
Te sperii poate
Crezând că pe neaşteptate, spre mare
Chiparoase din inima ta au fugit
Să dea cerului sărutare.

Te joci cu nisipul
În el rătăcite
Tu cauţi stele uneori –
Şi te miri
Că ele rămân
Ca violete viori
Pe degetele tale subţiri.

21 iulie

Am ascultat miercuri seara la postul nostru de radio, la ora opt seara (oră de obicei nefericită, căci e a conferenţiarilor, ceea ce în regulă generală ne obligă să închidem alarmaţi aparatul), am ascultat o conferință a d-nei Alice Voinescu, despre munca femeilor.

Din nefericire e prea târziu ca să mai ascultați acea causerie și e oarecum inutil să vă spunem cât de frumoasă a fost. Dar rândurile acestea poate o vor determina pe d-na Voinescu să-și publice paginile cetite la radio. O convorbire delicată, plină de nuanțe, cu nenumărate observații de o grație și un adevăr remarcabile. Dintr-un subiect care prin el însuși părea sortat platitudinilor, d-na Voinescu a știut să facă o expunere justă, vie, diversă. O ironie ce-și schița surâsurile și le stingea la timp, o cumpănă bine ținută între opinii personale și prejudecăți curente, o știință de a nu insista și totuși de a fi complect au făcut din această expunere un lucru profund delicat. Și nu avem impresia de a utiliza prea des la această rubrică un ton atât de categoric entuziast...

Jean Guéhenno, un scriitor care altminteri ne e foarte scump (am scris adesea la această rubrică despre *Journal d'un homme de 40 ans*), publică, cu prilejul ultimelor manifestări politice de stânga, considerații ce ni se par de un penibil sentimentalism retoric.

„Ce este Republica? Pentru a o ști să rămână foarte aproape de inima poporului. Ea este un mare act de credință în om, în toți oamenii...

...Poporul nu neagă marile valori umane. El iubește și cultivă grandorile modeste. Dar își bate joc de orgoliu și îi batjocorește pe tirani. Legea, făcându-i pe toți oamenii egali, i-am îmbrăcat parcă cu o nouă demnitate, de la care nimeni nu mai poate lipsi”.

Nu vi se pare cam plat? Dar, în fond, poate că nici Danton nu vorbea altfel.

Ar trebui explicată asiduitatea cu care, de la o vreme, se fac schimburi de bune procedee critice, în presa franceză, între grupul de la „N.R.F." şi revistele de dreapta.

Pentru a doua oară în ultima vreme, cineva de la „N.R.F.", Ramon Fernandez, este comentat cu multe elogii în „Action Française". „Je suis partout", „Gringoire", şi „Candide". Primul fusese André Malraux.

Obiectivitatea critică? Se poate, dar nici la Paris nu se abuzează prea des şi prea mult de ea.

22 iulie

La 1887, după apariţia primului volum din *Jurnalul* fraţilor Goncourt, criticul literar al ziarului „Le Français" scria o cronică de o violenţă ce o face azi deosebit de amuzantă:

„O capodoperă de infatuare este *Jurnalul d-lor Goncourt*. Un prim volum a apărut, nu are mai puţin de patru sute de pagini şi va fi urmat de alte opt sute. Imposibil de găsit aici un capitol interesant, o linie care să ne înveţe nu importă ce...

...Vreţi să deveniţi, autor? Vreţi să vă vedeţi peste câţiva ani numele pe o copertă galbenă, cu indicarea tirajului? Începeţi chiar de azi şi apucaţi-vă cu curaj de jurnalul dvs.: „24 martie. Mâncat la ceasul

8. Cetit ziarele... ploaie, soare, fulgi... dineu la X... erau 12 la masă, 6 domni cu barba ascuţită şi 6 cucoane cu părul roşcat".

Intitulaţi: „Jurnalul vieţii mele" sau „Documente Pariziene", sau cum doriţi. Adăugaţi pe copertă „a treia[1]" Şi vă garantez o vânzare de 40 de exemplare.

Înregistrând aceste rânduri, a căror mediocră impertinenţă nu-şi capătă tot hazul decât acum în perspectiva timpului trecut, Goncourt le comenta cu o senină ironie.

„Articolele de felul ăsta se pierd, se uită şi când cineva le citează din memorie, nimeni nu vrea să le creadă. E bine să rămână ceva din textul lor autentic, pentru a da mai târziu putinţa de a se judeca inteligenţa... jurnalismului.

Între d-nii Andrei Tudor şi Mihail Dan, poeţi de alte „contigente" literare, s-a aprins de câtăva vreme o „polemică", ce nu izbuteşte să fie de-a binelea amuzantă, pentru că prea ne plictiseşte prin lipsa ei de simţ al proporţiilor.

Nu înţelegem cum d. Andrei Tudor, care de obicei are umor, poate face un „caz" dintr-o copilărie. Sperăm că, odată cu noi, nu va lua în serios „plagiatul" din Levet. D-sa a tradus admirabil o strofă destul de anemică dintr-un poet care nu e mai mult decât gentil. Asta e tot.

D. Mihail Dan, care-şi relevă sumare aptitudini critice, a transformat această întâmplare într-o problemă.

---

[1] Ilizibil din motive tipografice.

Voia la dumnealui, ca la Banul Ghica... Nu trebuia însă să i se dea în această treabă concursuri la început inocente, dar care devin acum incendiare. N-am fi spus nici aceste cuvinte la o polemică, de care ne-am dezinteresat bucuroşi până acum, dacă, spre via noastră surprindere, nu ne-am fi văzut implicaţi, citaţi şi asociaţi unui atac prea tenebros şi complicat ca să merite mai mult decât acest cuvânt de dezaprobare.

24 iulie

Despre Paul Zarifopol scrie o seamă de observaţii juste, excelent formulate, d. Pompiliu Constantinescu în cronica sa despre *Corespondenţa cu Caragiale*. Desprindem acest fragment, care îl încadrează pe Zarifopol în junimism:

„L-aş numi astăzi pe Zarifopol ultimul junimist din cultura română. Mai puţin sacerdotal ca Maiorescu, mai suplu ca spirit, mai nuanţat în negaţie, mai citit poate şi mult mai modern, prin sensibilitatea lui iritată, disociativ până la paradox, şi totuşi deplin lucid, Zarifopol este structural un junimist. Cultura lui germană aliată cu limpezimea şi criticismul voltairian îl apropie mai mult de Maiorescu decât de oricare spirit din cultura noastră. Zarifopol a continuat organic şi mai complex spiritul junimist, acordându-i încă un sfert de veac de viabilitate.

Lipsa de subiecte pe vară să fie atât de mare, încât oameni serioşi şi în toată firea să fie obligaţi a crea din articolul stupid al unui june anti-intelectual un caz, o problemă şi o dezbatere? Iată că d. N. C. Angelescu, eseist al cărui spirit ponderat l-am preţuit adesea, scrie şi d-sa un lung comentar despre *Rolul intelectualului* răspunzând d-lui Puiu Gârcineanu.

Nu e serios zău.

Tocmai când se vorbeşte mai mult despre „renaşterea nuvelei”, iată că în Franţa, ca şi la noi, pentru a tipări un volum de nuvele e nevoie să-l camuflezi în roman.

E ceea ce a făcut d. Jacques Boulanger (pe care îl cunoaştem din câteva exegeze proustiene mai vechi) tipărind aşa-zisul roman *Les soirs de l'archipel.* Autorul nu se fereşte să-şi trădeze procedeul.

Les soirs de l'archipel să fie cumva un roman? Căci în fapt nimic nu este mai vag decât acest termen.

Într-un roman intră orice. Sunt nişte nuvele legate printr-un fir, povestiri care au aceeaşi ascultători.

Eu am făcut multă vreme critică şi m-am mirat cât de puţin loc a ocupat romanul în istoria literară. Dar romanul a biruit veşnic toate celelalte genuri.

25 iulie

D. Isaiia Răcăciuni, întors dintr-o călătorie la Paris, unde a vizitat o seamă de personalităţi interesante din lumea literelor şi a teatrelor, va face cunoscut cititorilor „Rampei”, în câteva din numerele noastre viitoare, convorbirile sale cu Louis Jouvet, Alice Cocea şi alţii.

Inutil să insistăm asupra interesului documentar al acestor pagini.

„Válasz” este o însemnată revistă literară a tinerei generaţii maghiare. Se pare că un spirit radical, modern, tânăr, deschis reformelor animă gruparea strânsă în jurul acestei publicaţii, despre care – din nefericire, neştiind ungureşte – nu putem spune decât că e tipărită în admirabile condiţii tehnice.

În numărul pe luna mai şi iunie, d. Costa Carei, pe care cetitorii noştri îl cunosc din informatele sale corespondenţe budapestane, publică o cronică despre literatura română de azi. Este o trecere în revistă, sumară dar complectă, a romanului, poeziei, nuvelei şi criticei noastre în tânăra generaţie română.

După Gaston Rageot, care este un scriitor de mâna a treia, scriitorii francezi îl vor alege ca prezident la „Société des gens de lettres” pe André Germain, autor de aceeaşi mărime?

Se pare că nu. Şi se vorbeşte de prezidenţia probabilă a lui Georges Duhamel.

Astfel „l'hotel de Massa”, cum i se spune în stil jurnalistic societăţii, va cădea în sfârşit în lotul unui artist.

27 iulie

Jean Fayard, premiul Goncourt 1932, publică cu *La Chasse aux rêves*, primul volum al unui lung roman de cel puţin o mie de pagini.

În *interview*-ul acordat criticului André Rousseaux explică preferinţa pentru dimensiunile mari în roman.

„Îmi plac foarte mult romanele lungi, în maniera engleză. Şi cred că este o formulă necesară, din momentul în care întreprinzi anumite povestiri. Din moment ce vrei să urmăreşti un personaj, trebuie o mie de pagini. Pe de altă parte, romanul trebuie să fie lung, dacă reprezintă lucrurile pe mai multe planuri ceea ce este scopul său. Numai nuvela se desfăşoară pe un singur plan. Romanul riscă altfel să aibă defectele nuvelei, fără să-i aibe calităţile.

Pitigrilli, fostul autor bucureştean de mare succes (căci nicăieri mai mult ca la Bucureşti n-a cunoscut acest delicios pornograf succesul său de acum doi ani) este vedeta ultimului număr din „Candide”, unde publică o nuvelă, pe care – se înţelege – ne-am ferit s-o cetim.

Ce încet merg lucrurile! Iată că abia acum descoperă parizienii un mare literat. E una din puţinele ocazii în care noi bucureştenii ne putem lăuda a fi fost precursori.

Viaţa literară, revista poetului Valerian face sacrificiul într-adevăr mişcător de a apărea acum, în plin iulie, cu un număr ce începe o târzie şi scurtă vacanţă.

La toamnă reapare.

Un nou termen literar. Cunoaştem până acum „romanul cu cheie”, „romanul-fluviu”, „romanul de aventură”. Vom avea de aici încolo *romanul-taurin.*

Toate ziarele franceze ne îndeamnă să cetim romanul taurin *Sang et Lumières* de Joseph Peyré. Roman taurin, adică roman cu tauri. Coridă, toreadori etc.

Montherlant ar putea reclama pentru sine titlul de iniţiator al romanului taurin. Iar dintre decedaţi, Pierre Louÿs.

28 iulie

Un apendice interesant şi nesperat la articolul nostru despre d-na Hanau. Declaraţiile sale, cu puţină vreme înainte de a se fi sinucis.

„Dacă aş fi ministru de finanţe, aş guverna după principiile maestrului meu, d, Bergson. Acum 25 de ani, tânără fată ambiţioasă, urmam cursurile d-lui Bergson. Aş vrea ca înainte de moartea lui să-l mai văd o dată. I-aş spune: „Maestre? iată eleva dvs." D. Bergson, înţelegeţi dvs.? este omul care a explicat dinainte, toate evenimentele economice ale epocii noastre.

Falită! Numai el a înţeles rolul binefăcător al falimentului într-o societate, în care angajamentele se multiplică şi se acumulează până ce e nevoie de o mare săpuneală. Se păstrează toate maşinile şi se aruncă în apă toate creanţele. Atunci producătorii se simt uşori... Asta se face prin deflaţie, sau inflaţie – nu importă...

Joi seara a vorbit la postul de Radio – şi a fost o mare plăcere să-l ascultăm – d. Perpessicius despre ultimele cărţi apărute.

Din vraful de volume ce ne-a rămas moştenire pe urma prolificei Ziua cărţii, d. Perpessicius a ales *Donna Alba*, *Logodnicul* şi *Ambigen*. Despre toate trei opere, a vorbit cu acel devotament convingător, ce-i caracterizează critica, a cărei absenţă din publicistica noastră curentă n-am încetat nicio clipă să o regretăm.

Referatele critice ale d-lui Perpessicius, cetite la microfonul postului Bucureşti, răscumpără în oarecare măsură acest regret, asigurându-ne că în registrul „menţiunilor critice" nu vom avea nici o spărtură şi că ele îşi vor păstra continuitatea.

Horia, culegerea de poeme a d-lui Aron Cotruş, despre care am vorbit adesea la această rubrică, a apărut în a doua ediţie în editura Pantheon de la Brad.

Vă amintiţi poate că prima ediţie fusese tipărită la Varşovia, unde autorul este ataşatul de presă al României. Noua tipărire a poemelor ne dă prilejul de a reciti versuri de o concisă şi pătimaşă putere.

Sculptorul Mac Constantinescu a desenat pentru *Horia* câteva planşe, ce tălmăcesc plastic spiritul de revoltă, de sânge şi de victorie al operei. Rareori un desen se aliază mai fericit şi mai armonic textului. Dar în această materie, Mac Constantinescu şi-a trecut de mult examenul. Sperăm că mai ţineţi minte planşele sale pentru *Infernul* şi *Purgatoriul* lui Dante, în versiunea românească a d-lui Alexandru Marcu.

La Paris, la congresul internaţional pentru „apărarea culturii" a asistat şi un român. Într-adevăr,

d. Petru Comarnescu a avut acest privilegiu, de a fi de faţă la aprinsele desbateri ce au avut loc în Palais de la Mutualité. D-sa ne dă detalii preţioase în reportagiul său din „Vremea", ultimul număr.

31 iulie

„Familia"de la Oradea ne aduce în numărul său pe iunie un nume senzaţional de poet: d-na Hortensia Papadat-Bengescu.

Ştiam într-adevăr de mult că autoarea *Concertului din muzică de Bach*, dacă este în limba română o severă prozatoare, este în schimb o poetă franceză de expresie lirică directă. Dar până azi nu cunoşteam decât un singur poem, scris prin 1923 sau 1926 şi publicat într-un delicat număr din „Sburătorul", dedicat domnişoarei Monica Lovinescu, pe atunci foarte mica Egerie a cenaclului, iar astăzi studioasă elevă de liceu.

Enfant delicieusement unique Monique!

Iată ţinem minte şi astăzi începutul acelui poem.

De atunci d-na Bengescu n-a mai publicat versuri, astfel că poemele tipărite în „Familia" sunt de două ori inedite.

„Noi" se cheamă scurt şi afirmativ o revistă literară ce se tipăreşte la Săceni, în judeţul Teleorman.

Din curierul ei literar aflăm că un d. Mihail Pleşoianu pregăteşte o *Antologie a liricei* *teleormănene*. Sperăm că Vlaşca nu se va lăsa mai pe jos şi că se va grăbi să ne dea antologia lirică respectivă.

E interesant succesul piesei lui André Obey *Noé*, la Londra. E una din puţinele piese franţuzeşti care au izbutit să prindă pe malurile Tamisei.

Dar cine cunoaşte odiseea acestui Noe, pe care niciun director de teatru desigur n-ar fi vrut să-l joace, dacă în 1931, eroica „Companie des Quinze”, tânără şi necunoscută nu l-ar fi montat la Vieux-Colombier?

De unde se vede că tot sunt bune la ceva teatrele de avantgardă.

E păcat că nu se pun în valoare marile noastre evenimente radiofonice. Sunt atât de puţine, încât cel puţin atâta lucru am putea face pentru ele.

Am avut în cursul lunii iunie două admirabile transmisiuni de muzică de Bach de la Biserica Neagră din Braşov. Ştiaţi acest lucru? Noi înşine, dacă n-am fi avut norocul să întoarcem din întâmplare, la timp util, butonul aparatului, le-am fi pierdut. În străinătate un concert ca acestea e anunţat ca un excelent mijloc de propagandă.

2 august

Pierre Brisson, criticul dramatic al ziarului „Le Temps”, a strâns în volum cronicele sale de teatru, sub titlul *Au hasard des soirées*. După Maurice

Martin du Gard, care a făcut acelaşi lucru în volumul *Carte blanche*, iată încă un cronicar ce dă activităţii, aparent destrămate a cronicii dramatice, o linie unitară şi un sens general.

Întrebat de André Rousseaux ce crede despre teatrul de astăzi, Pierre Brisson a răspuns:

„Ceea ce a putut să pară o primejdie pentru teatru i-a fost în realitate folositor. Când a fost ameninţat după război de facilităţile succesului, cinematograful a salvat situaţia. Teatrul s-a temut de această concurenţă. Cinematograful a bătut torentul producţiei vulgare. Şi-a însuşit tot ce era mai rău în teatru: melodrama, artificiul comic sau dramatic, sentimentalismul roz. Filmul este un gigantic abces de fixaţie, care a absorbit toxinele vechei comedii."

Léon Blum are o vorbă de sever humor pentru Alfred Dreyfus, eroul de curând decedat:

„Dacă nu l-ar fi chemat Dreyfus, ar fi fost cu siguranţă anti-dreyfusard". Acest cuvânt, oricât pare de exagerat, pare să fi fost adeverit de caracterul fostului căpitan martir, a cărui mentalitate soldăţească îl apropia mai mult de călăii săi decât de generalii lui apărători.

În altă ordine de idei, să spunem că articolul lui Léon Blum, publicat în „Marianne" şi din care extragem fraza de mai sus, este admirabil. El aminteşte pe normalianul strălucit, pe criticul dramatic de la „Revue blanche", pe comentatorul erudit şi sensibil al lui Stendhal şi ne face încă o dată să regretăm a fi pierdut un mare critic, în folosul politicei sterile.

N-am văzut încă în librării ultimul roman al lui Panait Istrati, *Coucher du soleil*, apărut la Rieder, cu acest titlu de două ori trist, căci e în el ceva melancolic de renunţare, de sfârşit, de rămas bun. Vom regăsi în paginile lui acea mare linişte dinaintea morţii, pe care i-o bănuiam agitatului, febrilului, tragicului Istrati?

3 august

Din amintirile lui Léon Blum asupra afacerii Dreyfus – amintiri pe care le-am mai remarcat aici pentru calitatea lor literară – iată un fragment remarcabil:

„Afacerea a fost o criză umană, mai puţin întinsă, dar la fel de violentă ca şi Revoluţia franceză sau războiul cel mare. Care este semnul cel mai puţin incert al acestor crize de pasiune colectivă? Este, după credinţa mea, ceea ce aş numi deprecierea valorii vitale. După epocă, după situaţie, după moment, oamenii pun mai mare sau mai mic preţ pe viaţă, viaţa lor proprie şi viaţa celorlalţi. Fie că e un simptom, fie că e un efect, marile zguduiri de tip revoluţionar se pot recunoaşte după faptul că cursul vieţii omeneşti cade foarte jos. Se moare mai uşor chiar decât se ucide. Dacă epoca teroarei nu a lăsat nici martorilor şi nici măcar victimelor sale impresia de groază, ce se presupune, cauza profundă aceasta este: preţul vieţii era nul şi nu se mai înţelege nimic nici din evenimente, nici din oameni, dacă pentru a le judeca ne situăm într-o perioadă liniştită, normală, într-un timp în care viaţa omenească e foarte scumpă”.

„Revista Fundaţiilor” publică un mic studiu probabil inedit al lui Paul Zarifopol despre *Râs şi comic*. E păcat că nu ni se dă nicio lămurire asupra acestor pagini postume. Sunt singurele rămase pe urma neuitatului critic? Mai sunt şi altele?

D. Emanoil Bucuţa continuă publicarea corespondenţei lui Duiliu Zamfirescu cu Titu Maiorescu. Aşteptăm sfârşitul, pentru a vorbi despre toate observaţiile pe care aceste scrisori, admirabile ca ţinută literară, ni le sugerează.

„Inaptitudinea epică a d-lui Tudor Arghezi pare a fi structurată.”

Cine face această categorică afirmaţie?

Nimeni altul decât d. Şerban Cioculescu, „arghezist” entuziast, dar – după cum se vede – lucid şi reflectat.

4 septembrie

La 1855, întorcându-se din Italia, Jules de Goncourt – încă foarte tânăr şi exagerat de sensibil – scria în jurnalul său cuvinte dezolate despre viaţa literară şi artistică a Parisului, care i se părea fără stil, fără ţinută, fără seriozitate, fără adâncime, fără nobleţe, fără prestigiu. Exagera, desigur. Căci în timp ce actualitatea era invadată de atâtea mizerii deprimante, câţiva mari scriitori neştiuţi pregăteau în umbra singurătăţii lor cărţi decisive. Dar toate introducerile au ceva dezolant şi Jules de Goncourt, oricât de mult exagera, avea o bună doză de dreptate în melancolia sa.

Ne pare rău că nu avem la îndemână pentru moment jurnalul fraţilor Goncourt. Am fi vrut să transcriem acele rânduri de la 1850, drept prefaţă la „breviarul” nostru reluat.

Poate mâine.

Huliganii, romanul viitor al d-lui Mircea Eliade, a fost scris în cursul acestei veri. Zilele acestea au fost predate editurii ultimele capitole. Romanul va fi printre primele cărţi ale sezonului literar ce se pregăteşte.

Avem cuvinte să credem că *Huliganii* vor fi o excepţională experienţă epică în cariera scriitorului Mircea Eliade. Nu numai prin proporţii: opera cuprinde 600 de pagini şi va apărea în două volume. Dar mai ales prin stil şi probleme va fi o încercare de roman strict epic, de tip balzacian am spune, dacă nu s-ar fi abuzat de acest termen.

În orice caz, după ce ne-a dat un roman de aventuri fantastice (*Lumina ce se stinge*), un roman de probleme sufleteşti (*Isabel şi apele diavolului*), unul de probleme politice şi de aspecte sociale (*Întoarcerea din rai*), romancierul Eliade va crea în *Huliganii* o carte de epică pură.

5 septembrie

Emil Gulian, poetul pe care cetitorii admirabilului *Duh de basm* îl cunosc, a lucrat în laborioasa sa vacanţă, petrecută la Lacul Ghilcoş, o serie de traduceri din Edgar Poe.

Avem prilejul de a cunoaşte în manuscris aceste tălmăciri şi dacă ne facem vinovaţi de această gravă indiscreţie este numai pentru că socotim că versiunea românească a lui Poe, datorită d-lui Gulian, este o superioară izbândă de poezie.

Dar poate le vom avea într-un volum, şi atunci... veţi vedea.

Cetind reportajul, pe care Jean Prévost îl publică în „Marianne" despre atitudinea britanică în chestiunea conflictului italo-abisinian, multă lume se va mira poate de aceste preocupări ale romancierului parizian. Pentru că puţini cunosc excelenta *Histoire de France depuis la guerre* (în realitate i-am uitat titlul exact, pe care îl cităm poate greşit, căci lectura datează de vreo trei ani şi de atunci n-am mai revăzut volumul). Această operă, care, e drept, nu e prea riguros documentată, e un comentar inteligent, sintetic, pătrunzător şi variat al tabloului politic francez contimporan.

Ceea ce e o bună recomandaţie pentru recentul reportaj.

D. Camil Petrescu nu va tipări – aşa cum informatorii literari au anunţat cu o justă, dar din nefericire grăbită bucurie – volumele sale de critică în cursul acestei toamne. E adevărat că strălucitul autor al *Sufletelor tari* şi al *Patului lui Procust* e decis să-şi strângă în două tomuri studiile şi polemicile. Mai e adevărat că primul volum se va numi *Teze*, iar cel de al doilea *Antiteze* (având un caracter mai ofensiv şi mai polemic decât primul). Este în sfârşit adevărat că în principiu *Tezele* vor apărea la Fundaţiile Regale iar *Antitezele* la Cultura Naţională. Dar vor apărea când? Iată ce nu se poate şti. În orice caz nu în cursul viitorului sezon literar.

Este probabil în schimb să avem curând, de mult anunţatul studiu *Românii e deştepţi*. Aceasta într-un moment în care editorul credea că din acest titlu, repede ajuns la notorietate, nu va obţine nimic altceva decât un titlu.

Totuşi cartea e în curs de a fi scrisă. Nu este exclus s-o cetim în noiembrie.

6 septembrie

Ne refeream în „breviarul” nostru de ieri la un fragment din jurnalul fraţilor Goncourt, fragment pe care îl socoteam oportun pentru atmosfera actuală a literelor bucureştene. Ne lipsea ieri volumul, dar putem astăzi transcrie rândurile cu pricina.

„Caut pulsul literelor în jurnalele mici. Pulsul este accelerat.

Încotro? Nu ştiu! Nicio şcoală, niciun partid, nicio idee, niciun drapel. Atacuri pornite ca o corvadă, insulte în care nici furie nu este. Glume de vodevil, scandaluri de culise infime. Niciun om tânăr, niciun condei tânăr, nicio amărăciune. Nu mai există public, ci doar anumită cantitate de oameni, cărora le place să digereze, cetind o proză clară de gazetă...

...Lucruri în jurul meu, pe care le-am văzut şi revăzut de o sută de ori, îmi dau o impresie de insipiditate.

...Toţi sunt aşa cum i-am lăsat, nu li s-a întâmplat nimic... Spun cuvinte cunoscute. Povestesc lucruri pe care le ştiu de mult..."

E de ajuns să fi lipsit o bucată de vreme din agitata şi leneşa „republică a literelor", pentru ca să bagi de seamă cât sunt de actuale aceste necăjite rânduri ale lui Jules de Goncourt. Măcar că au fost scrise la 1856...

8 septembrie

Primele volume pe care le primim la redacţie, deschizând astfel sezonul literar de toamnă, sunt două volume de versuri. Unul semnat puţin cam ciudat Moldov şi apărut în editura Unu; celălalt datorat d-lui Costa Carei, pe care cetitorii „Rampei", îl cunosc desigur din reportajele sale despre viaţa intelectuală budapestană.

D. Moldov este un modernist dintr-o şcoală astăzi în derută şi pe care doar d. Saşa Pană o mai menţine cu eroism şi, din când în când, cu talent. Vom ceti placheta, ce ni se trimete, şi eventual vom referi mai pe larg într-un foileton, în care vom reuni mai multe cărţi de poezie. Deocamdată am răsfoit-o şi am remarcat, pe lângă multe naivităţi revoluţionare, pe lângă tot atât de multe reminiscenţe şi pastişe, unele detalii agreabile.

Cât despre volumul d-lui Costa Carei, este o surpriză, căci nu-i cunoşteam d-sale astfel de preocupări. Vom reveni, desigur, după lectură.

D. F. Aderca îşi continuă seria de portrete şi biografii, pe care a început-o atât de strălucit în volumul său *Oameni excepţionali*. De astă dată ne dă („Vremea”, ultimul număr) un lung portret al lui Cézanne, în care vede un „pictor revoltat”.

Bogat în informaţie, excelent scris, cu o vibrantă simpatie şi înţelegere critică, acest mic studiu este o adevărată introducere la cunoaşterea lui Cézanne.

Transcriem un fragment din partea finală:

„A murit de timpuriu, la 57 de ani, în 1906. Pricina morţii trebuie căutată – s-ar fi putut altfel – tot în pictură...

A fost o moarte omenească, dar nu mai puţin eroică şi chiar fericită. Soldatul care moare cu capul pe mitralieră în iureşul duşmanilor, dansatoarea care se prăbuşeşte pe scenă cu inima împietrită într-o sincopă muzicală, curtezana care îşi dă ultima suflare fierbinte în ultimul spasm sub greutatea bărbatului îmbrăţişat cu frenezie, scriitorul căruia îi îngheaţă ochii la masa de scris, cu condeiul pe începutul cuvântului miraculos găsit printr-o fulgerare – ultimă – a intuiţiei, sunt în definitiv oameni fericiţi şi privilegiaţi [ai] destinului: ei trec din viaţă în moarte din culmea existenţei lor.”

9 septembrie

Léon Blum a terminat în „Marianne" amintirile sale despre Afacerea Dreyfuss. Sperăm că aţi urmărit acest text de mare interes documentar desigur, dar mai ales de un excepţional interes uman. Aceste „amintiri", Léon Blum le-a scris nu cu pana sa de la „Le Populaire" şi nici în calitate de şef politic al socialiştilor. Este mai mult proza acelui strălucit eseist, la care Léon Blum a renunţat, optând din nefericire pentru politică. Este pana sensibilă şi sigură a criticului dramatic de la „Revue Blanche". Este pana criticului stendhalian, căruia îi datorăm studiul, astăzi devenit clasic, *Stendhaliens et Beylistes*.

Aceste *Souvenirs sur l'affaire* au fost scrise fără patimă politică, fără spirit partizan, cu o superioară înţelegere umană şi cu o detaşată atitudine intelectuală faţă de adversari. E, între altele, de remarcat capitolul despre Maurice Barrès. Se poate vedea de acolo că un om de stânga poate vorbi de unul de dreapta fără să-l deformeze. Pentru asta e nevoie de un singur lucru: să fie amândoi oameni de cultură.

O foarte frumoasă dovadă de obiectivitate şi de calm au fost aceste suveniruri, scrise în afară de viaţa prezentă, atât de agitată:

„...de care m-au îndepărtat pentru câteva ore chemarea trecutului invocarea tinereţii, a „timpului regăsit", a prietenilor pierduţi. Înainte de a întoarce ultima filă, îmi mai dau un moment de retragere: această umbră proteguitoare şi binefăcătoare vreau să o recompun, să o măresc în jurul meu."

11 septembrie

Apar în ziarele franceze câteva din ultimele fotografii ale lui Henri Barbusse. Un cap covârşit de tristeţe, brăzdat de durere, imens de obosit, cu moartea ezitându-i pe buze ca un surâs ultim.

Trebuie cetite scrisorile lui Duiliu Zamfirescu către Maiorescu, pe care le-a tipărit în ultimele trei numere din „R. F. R." d. Emanoil Bucuţa.

E o corespondenţă interesantă şi revelatoare pentru atmosfera, ideile şi preocupările timpului în care au fost scrise. Oare vor provoca aceste scrisori un nou interes pentru opera pe nedrept uitatului Duiliu Zamfirescu? Corespondenţa Caragiale-Zarifopol, şi ea nu de mult dată la iveală, a fost, după cum se ştie, prilejul unei re[a]duceri în actualitate a lui Caragiale. E adevărat că acesta nu a fost niciodată un uitat. Dar oricum nu s-a discutat prea des atât de mult şi atât de viu despre autorul *Scrisorii pierdute.*

Ar fi de dorit ca de pe urma tipăririi corespondenţei sale, Duiliu Zamfirescu să câştige şi el ceva din această reactualizare.

Otrava se numeşte viitorul roman al d-lui N. D. Cocea. Va apare în editura Ciornei, unde scriitorul publică pentru întâia oară. Va fi, după câte bănuim, tot o carte de satiră violentă şi apăsată, iar titlul nu lasă să se creadă că dispoziţiile de pamflet violent ale cărţilor anterioare ar fi mai atenuate în această nouă operă. Otrava va fi probabil pe linia lui *Fecior de slugă*, *Pentru un petec de negreaţă* şi *Nea Nae.*

Domnului Cocea îi plac titlurile care lovesc scurt şi tare. O întreagă artă poetică în titlurile sale.

12 septembrie

„Banca H”, seria noastră de articole în jurul criticii dramatice bucureştene, a deşteptat aprobări, obiecţii, comentarii şi rectificări, care, indiferent de obiectul lor, ne bucură. Căci totul este preferabil somnolenţei şi dacă noi n-am fi făcut altceva decât să provocăm puţină atenţie, puţină nelinişte, puţină curiozitate pentru problemele de teatru, încă am avea motive să ne felicităm. Este însă o rectificare ce trebuie înregistrată, cu privire la articolul nostru *Nu avem cărţi de teatru*, apărut în „Rampa” de duminică. Ni se atrage atenţia că există totuşi unele cărţi de teatru şi anume două colecţii de cronici, datorite una d-lui Paul Prodan şi alta d-lui Ion Marin Sadoveanu (*Drama şi teatrul*). Sper că nu e nevoie să adăugăm şi volumele d-lui... Mihail Dragomirescu. Le-a scris la 1905, 6 sau 7.

Nu credem însă că volumele d-lor Prodan şi Sadoveanu schimbă prea mult adevărul constatărilor noastre. Nu-l schimbă mai întâi „statistic” vorbind: două cărţi în 15 ani veţi conveni că nu formează o bibliotecă excesivă. Şi apoi nu-l schimbă calitativ: căci cadrele generale ale criticii noastre dramatice sunt atât de sărace, încât chiar atunci când se întâmplă să existe o activitate individuală sistematică, ea se pierde în uitare şi indiferenţă. De altfel aţi înţeles că chestiunea cărţilor de teatru era cu totul secundară în şirul consideraţiilor noastre. Problemele sunt mai multe şi uneori mai grave. N-am avut decât să le deschidem. Ceea ce se pare că am izbutit...

Mircea Eliade, scriind un lung articol documentat despre doctorul Berthold Laufer, mare orientalist mort de curând, face melancolice reflexii asupra destinului muncii ştiinţifice.

„Odată cu moartea lui Laufer dispare şi cea mai vastă bibliotecă vie a lumii. Atâtea mii de fişe, adunate de el într-o viaţă întreagă, vor rămâne acum îngropate în sertarele bibliotecii. Imensa lui ştiinţă, din care nu împărţise decât fragmente, este iremediabil pierdută. Niciodată, ca la moartea doctorului Berthold Laufer, n-am simţit mai adânc inutilitatea şi tristeţea ştiinţei umane, a acestei ştiinţe din care numai o mică parte poate fi comunicată, a acestei ştiinţe atât de uşor depăşită de vreme. Este tragic să ştii că, după douăzeci de ani, orice student orientalist va cunoaşte, într-o anumită problemă, mai mult şi mai precis decât înspăimântătorul doctor Laufer – şi aceasta, numai prin faptul că se vor descoperi noi texte şi noi monumente, pe care tânărul de peste 20 de ani le va putea cerceta, iar doctorul Laufer nu. Sunt sigur că, mulţi ani, nu se va mai întâlni o erudiţie egală cu a doctorului Laufer. Şi, cu toate acestea, nici măcar o asemenea unică erudiţie nu va putea rezista prea mult timpului. Este soarta oricărei cunoaşteri alimentată de filologie, istorie şi cultură.”

Cetitorul îşi va aminti că aceasta este o problemă mai veche a d-lui Eliade şi că cel puţin în

Şantier sunt nenumărate pagini de meditaţie în jurul erudiţiei, ca voluptate supremă şi deşartă în acelaşi timp.

13 septembrie

Camil Baltazar a tradus *Der Hass* al lui Heinrich Mann, cunoscutul atac anti-hitlerist, care a făcut anii trecuţi succesul editurii Querido şi care a însemnat prima luare de poziţie a emigraţiei germane faţă de Reich-ul al treilea.

Notele de teatru, publicate de d. Haig Acterian în „Revista Fundaţiilor Regale” (septembrie) merită un comentar mai mare decât o notă de breviar. Vom reveni curând.

D. Anton Holban semnează cu iniţiale în revista „Vremea” o scurtă notă despre *Proust şi Dreyfus*, notă ce ni se pare prea sumară pentru acest subiect.

Proust n-a fost numai romancier în afacerea Dreyfus căci, se ştie, sunt nenumărate paginile din *Căutarea timpului pierdut*, referitoare la „Afacere”. El a fost în primul rând dreyfusist militant şi încă un dreyfusist de primul ceas – ceva ce în cercul lui de aristocraţi era desigur un act de imens curaj moral. Şi nu e surprinzător că melancolicul, plăpândul, nostalgicul Marcel se angaja într-o luptă publică?

Rolul său n-a fost dintre cele secundare. Într-adevăr el este cel care a obţinut adeziunea lui Anatole France – etapă principală în lupta pentru revizuirea procesului.

Detalii despre dreyfusismul lui Proust se găsesc numeroase în toată corespondenţa lui. Între altele, o admirabilă scrisoare către contele de Montesquiou, în care nu se jenează să-şi spună ritos cuvântul. Şi cine cunoaşte relaţiile de vasalitate, adesea hiperbolică, dintre Proust şi Montesquiou, înţelege uşor ce cutezătoare era o astfel de declaraţie.

14 septembrie

Am avut în primăvara trecută o carte scrisă de un prea misterios „anonim” *S.O.S.*, carte ce avea ambiţia să fie romanul unei case de raport, a unui *blockhouse*.

Bună idee, atât de bună încât a ispitit şi romancieri mai puţin anonimi. Bunăoară Marcel Aymé, care a publicat de curând în editura N.R.F, romanul *Maison basse* (în opoziţie probabil cu „la maison haute”, care este casa orăşeanului modern).

Nu cunoaştem *Maison basse*, pe care încă n-am cetit-o. Dar îl cunoaştem pe Marcel Aymé, autor al unui extraordinar roman ţărănesc şi rabelaisian, plin de o vigoare comică şi de o invenţie verbală rară. Ne gândim la admirabila *Jument verte*, pe care vă sfătuim să n-o lăsaţi necetită, dacă o găsiţi.

„Arta de a fi tată” este titlul unui ciclu de foiletoane pe care le publică de mai mult timp d. F. Aderca în ziarul „Adevărul”, sub formă de dialog cu tânărul său fiu. Sunt comentarii de o înşelătoare ingenuitate, în realitate însă foarte acide şi critice, asupra evenimentelor.

După d-ra Miţu Arghezi şi după d. Baruţu Arghezi, încetăţeniţi de mult în republica literelor române, d. Marcel Aderca, introdus de subtilul său părinte, măreşte familia scriitorilor.

Şi am uitat-o pe domnişoara Monica Lovinescu...

15 septembrie

D. G. Călinescu a arătat încă o dată, în cronica sa despre d. Tudor Vianu, cronică apărută în numărul trecut al „Adevărului literar”, arta sa de a doza primejdios laudele şi reticenţele. Nu se poate o mai îngrijorătoare formă de a admira, un mai întortocheat chip de a spune şi de a nu spune, o mai evazivă aprobare sau negaţie.

Se zice că d. Vianu va răspunde. Ne-ar mira. D. Vianu e un om calm.

Despre criza teatrului spune d. Lucian Blaga lucruri interesante în convorbirea acordată criticului Octav Şuluţiu:

„Despre criza teatrului cred că se poate vorbi ca despre ceva trecut. Teatrul a cunoscut o criză în secolul trecut. Teatrul a cunoscut o criză în secolul trecut când a fost „profanizat”, ca să spun aşa. Înţeleg prin aceasta că a fost adus pe scenă banalul, cotidianul, ceea ce înţeleg eu prin profan, adică realismul imediat, netransfigurat. Ori, niciodată adevăratul teatru n-a fost realist pur. Totdeauna teatrul mare, acela clasic antic sau elizabetan, a depăşit realismul.

Dar criza teatrului se va rezolva tocmai din concurenţa lui cu cinematograful. Conflictul între teatru şi cinematograf e numai aparent. În fond, esenţa lor e diferită. Cu încetul cinematograful va lua locul acelui teatru profanizat, de probleme banale, cotidiene şi ca o consecinţă teatrul îşi va regăsi esenţa adevărată şi va redobândi marea funcţiune pe care a avut-o în trecut.

Nu e prima oară când ne simţim obligaţi să înregistrăm aici un articol de preocupări străine în aparenţa unei rubrici literare.

Dar comentariul pe care l-a publicat joi seara în „Gazeta”, d. Camil Petrescu despre aviaţia românească, în legătură cu ultimele accidente, plasa problema nu într-un cadru de chestiuni speciale, ci în datele însăşi ale societăţii româneşti, ale culturii româneşti, ale vieţii româneşti pur şi simplu.

Arta de a pleca de la un detaliu pentru a ajunge la o explicaţie centrală este cheia activităţii ziaristice a scriitorului acestuia, care se dovedeşte încă o dată a fi nu numai romancierul unei societăţi, ci şi pătrunzătorul ei critic.

16 septembrie

Oameni cari au fost, admirabila şi – de ce să n-o spunem? – necunoscuta operă a d-lui N. Iorga, intră în sfârşit în preocupările cronicarilor literari.

După cronica noastră de joi, iată un articol critic, al d-lui G. Călinescu, revizuind pe bună dreptate diverse prejudecăţi acumulate în jurul operei literare a d-lui Iorga.

„Adevărul literar” face politică rasistă?

Aşa s-ar spune după două desene pe care le publică şi în care se poate vedea cum Negusul Abisiniei caută un instrument muzical – şi anume o tobă „fiindcă e din piele de alb”.

Nu ştiam că d. Mussolini are în d. Sevastos un aliat.

Copilăria unui netrebnic apare într-adevăr în toamna aceasta, aşa cum au anunţat diverse rubruci de informaţie literară?

Ne-am bucura să vedem tipărit acest roman excepţional.

Dar ne temem că Ion Călugăru nu este încă un scriitor pentru editorii bucureşteni.

E curios de cetit în ultimul număr din „Marianne” un articol al lui Julien Benda despre propria sa carte *Délice d’Éleuthère*, iar la dreapta lui un articol al lui Ramon Fernandez despre romanul *Les Violents*, al cărui autor tot Ramon Fernandez este.

Se termină astfel poate cu această falsă pudoare a scriitorului, care n-are dreptul să vorbească de propriile opere, pe care buna cuviinţă cere să le abandoneze în mâinile criticii. De altfel această aşa-zisă pudoare este recentă. Balzac nu se jena să vorbească despre romanele sale. Şi nici Stendhal. Şi nici Dostoievski.

În fond, poate că despre o carte tot autorul ei ne poate spune cele mai juste lucruri.

18 septembrie

Trebuie spus un cuvânt bun pentru iniţiativa Societăţii noastre de radio de a difuza o dată pe săptămână, după ora 12 noaptea, muzică simfonică şi de cameră, înregistrată. Programul de vineri noaptea era foarte frumos. Puţin cam pestriţ. Căci n-ar strica să se sistematizeze aceste programe, care ar putea urmări o epocă, un stil sau un autor. Ar fi audiţii de real interes didactic. Se poate urma exemplul excelent al postului Stuttgart, ale cărui emisiuni de noapte sunt bucuria ascultătorului de muzică, dar şi şcoala lui.

„Inzl" se numeşte o revistă de literatură şi critică, în idiş, pe care o publică doi scriitori idişişti – d-nii Bagisch şi Schoss – cu concursul d-lui Ury Benador.

Revista apare la Bucureşti şi încearcă să facă un punct de legătură între literatura românească şi ghetoul evreesc. În sumar, un studiu de d. E.

Lovinescu (*Situaţia romanului românesc*) şi un eseu al d-lui Octav Şuluţiu despre Tudor Arghezi, din care, pentru exemplificare, traduce foarte frumos trei poeme d. Bagish.

Dar este o publicaţie asupra căreia este drept să revenim.

Surprinzătoare ca asociaţie de idei, dar tot atât de interesant prin sugestii, este articolul din „Nouvelles littéraires" despre *Romanul şi libertăţile*, semnat Gérard Bauër.

Autorul socoteşte că libertăţile politice şi civile sunt strict necesare romanului, căci numai ele pot crea o viaţă individuală bogată în tipuri, caractere şi medii – ceea ce constituie materialul oricărei opere epice. Citām:

„Se poate presupune că se formează un regim, care va restabili cu o rigoare mărită imobilitatea socială pe care o căuta monarhia... Acest mecanism bine reglementat, această viaţă alveolară, acest „o dată pentru totdeauna impus fiecărui individ: şi iată excluse marile izbânzi individuale, iată diminuate forţa pasiunilor, iată secate izvoarele însăşi ale romanului balzacian – ba sunt ispitit să spun ale romanului pur şi simplu. „Materialul de roman" n-a fost niciodată atât de bogat ca în timpul secolului al XIX-lea, fiindcă secolul al XIX-lea adusese individului ordinul său de punere în libertate, pentru că inteligenţa şi ambiţia aveau o întreagă societate de cucerit, iar pasiunile o vigoare nouă insuflată de această cucerire. Această libertate este pe punctul de a se şterge. Cred că dispoziţia ei va influenţa în mod direct asupra romanului, pe care îl va lovi profund şi îi va decide declinul prin lipsă de substanţă.

...Ceea ce este ireparabil este înbăbuşirea individului de către stat „cel mai rece dintre monştri reci” cum spunea Nietzsche”.

Desigur e prea devreme pentru a verifica prezicerea lui Gérard Bauër în literatura statelor dictatoriale care ar putea invoca pe bună dreptate juna lor vârstă. Dar viitorul ar putea confirma desigur o atât de pătrunzătoare vedere critică.

20 septembrie

Dacă vă plac lecturile de toamnă (cele care evoacă toamna şi ca anotimp, şi ca dispoziţie sufletească), recitiţi scrisorile lui Rainer Maria Rilke. Veţi găsi acolo pagini muzicale despre serile de septembrie, despre melancolia grădinilor ce-şi aşteaptă declinul, despre lumina glorioasă a soarelui. Bunăoară acest pasaj, desprins dintr-o scrisoare din septembrie 1902, adresată de la Paris Clarei Rilke:

„Acum, după-amiezile sunt adesea frumoase, adică puţin învăluite şi discrete, iar amurgul coboară foarte încet. S-ar putea zice că este o clipă în care ora se opreşte. Nu-i mai auzi pasul: Ea încalecă fără îndoială pe un imens animal cu spatele lat şi care o duce departe. Atâta este de imobilă! Dar, sub ea, ceva mare şi întunecat trece şi se stinge. Până la ceasurile cinci, sunt de obicei la Biblioteca Naţională. Atunci se închide, iar eu mă duc pe podurile sau cheiurile

Seinei, ca să trăiesc această venire a serii; adesea ajung până la Luxemburg, unde crepusculul cade printre florile roşii, care se apără cu moliciune împotriva nopţii."

Să fie adevărat că Editura Fundaţiilor Regale va tipări un volum de nuvele, după tipul volumului publicat în primăvara trecută de Adevărul?

E un gând bun şi Fundaţiile ar trebui să stăruie în realizarea lui. Se înţelege însă, cu mai mult discernământ şi cu o mai mare grijă de unitate.

21 septembrie

Plutonul de execuţie este titlul sugestiv al romanului pe care d. Sergiu Dan îl va preda în curând editurii Ciornei. Oare d. Dan va continua în noua sa carte experienţele de roman social pe care le schiţase sumar, dar cu o mână sigură, în *Surorile Veniamin*?

Nu ştim. Dar ceea ce ştim e că va fi o carte bună. *Surorile Veniamin*, *Arsenic* şi *Dragoste şi moarte în provincie*, ne justifică această certitudine.

Ion Călugăru va avea o carte nouă în vitrina de toamnă a librăriilor noastre. Nu va fi admirabila *Copilărie a unui netrebnic*, atât de legitim aşteptată şi atât de injust rătăcitoare. Va fi în schimb un volum de nuvele. Se numeşte *De la 5 până la 5* şi apare în editura Vremea.

Volumul va cuprinde şase sau şapte nuvele mari, cele mai multe din ele inedite.

Cât despre titlul atât de curios al cărţii, el se datorează nuvelei principale: *De la 5 până la 5*. Va fi (să ne ierte autorul indiscreţia) o evocare a mişcării ceferiste de la Griviţa, din primăvara anului 1932. Un tablou al Bucureştilor, de la 5 seara la 5 dimineaţa, adică atâta cât s-a auzit sirena atelierelor dând alarma.

N-aţi uitat desigur că acea tragică zi a mai fost amplu evocată în romanul *Întoarcerea din rai* al lui Mircea Eliade.

Jean Cocteau a readus în actualitate ultimul său volum, *Portraits-Souvenirs*. Câţiva ani de tăcere sunt astfel larg răscumpăraţi.

Iată o imagine amuzantă despre Cocteau, regizor de teatru, văzut de Kessel:

„Un platou de teatru. Sala e deşartă. Pe scenă lucrează o trupă de actori.

Sunt tineri şi stângaci. Gesturile, interviurile deservesc textul incisiv şi feeric.

Dar iată că un vârtej îl zguduie. Fiecare îşi regăseşte locul lui, mişcarea lui. Un singur om este pretutindeni în jurul lor, lângă ei. Ne comunică bucuria lui, credinţa lui, legea lui. Găseşte accentele poemelor, liniile baletelor. Este infatigabil, inuzabil. Îi va omorî pe toţi prin epuizare.

Este Jean Cocteau.

Pune în scenă, una din piesele lui.”

22 septembrie

D. C. Noica, eseistul pe care îl cunoaşteţi (sau ,ca să fim sinceri, nu-l cunoaşteţi) din admirabila sa carte *Mathesis*, apărută în 1934 în editura Fundaţiilor Regale, a tradus după textul original şi a tipărit *Regulae ad directionem ingenii* ale lui Descartes. Este o faptă care, prin severitatea ei, ne impune altceva decât o menţiune cu adjective.

Avem cartea pe masa noastră de lucru. Am răsfoit-o, dar o asemenea carte nu se răsfoieşte. Vom reveni neapărat.

Să semnalăm deocamdată introducerea ce precede textul propriu-zis al operei, introducere ce este o justă călăuză, scrisă de un cartezian strălucit. Oamenii de cultură de la noi trebuie să-i fie recunoscători d-lui Noica.

De la romanul pe care l-a scris în 1931, în colaborare cu d. Alexandru Bilciurescu, d. Ionel Jianu n-a mai publicat nicio carte. N-am înţeles atunci acea colaborare. D. Bilciurescu este un cronicar facil. Poate agreabil, pentru cine o fi agreabil, dar cu siguranţă prea facil. D. Jianu este dimpotrivă un scriitor cu preocupări serioase. Atât critica sa plastică, pe care o face de ani de zile cu măsură în judecată şi cu multă informaţi, cât şi anumite eseuri de mai variate obiective ne-au dovedit acest lucru.

D. Ionel Jianu, după o întrerupere de câţiva ani, îşi reia activitatea propriu-zis literară.

Comitem o indiscreţie, dar o comitem cu voie bună, anunţând că d-sa lucrează actualmente la un roman, că acest roman e aproape gata şi că în sfârşit va apărea în curând.

Despre Stendhal scrie în „Vremea”, ultimul număr, o notă fără utilitate d. Pericle Martinescu. Fără utilitate, pentru că nu aflăm nimic nou ca lumină critică, iar în ce priveşte elementele de informaţie, ele sunt nu numai vagi, dar eronate. D. Martinescu crede că Stendhal „s-a bucurat de mari demnităţi în stat”. Nu ştiam şi cu siguranţă nu ştie nimeni. Am fi recunoscători dacă ni s-ar da detalii. Cunoaştem în Henri Beyle un destul de obscur funcţionar de minister.

„A fost ambasador în mai multe ţări”. Când, cum şi unde? Nu-l ştiam decât consul şi nu „în mai multe ţări”, ci doar în Italia la Civitavecchia.

D. Pericle Martinescu este un tânăr publicist care ne-a interesat adesea prin ceea ce scrie. De ce îşi îngăduie asemenea copilăroasă grabă, într-un capitol de istorie literară pe care l-au străbătut zeci de monografişti studioşi? E puţin penibil şi e şi riscat.

23 septembrie

Răspunzând unei note din „breviarul” „Rampei”, d. Anton Holban reia chestiunea „Proust Dreyfus”, pe care o ridicase săptămâna trecută într-o notă, ce ni se părea nouă insuficientă. De astă dată, d. Holban revine cu mai largi informaţii şi, dacă nu epuizează, în orice caz indică bugetul material pe care

Afacerea Dreyfus i l-a servit romancierului Marcel Proust.

D. N. Davidescu, după ce ne-a dat în *Iudeea* şi apoi în *Helada* primele două trepte ale unui vast „poem al culturii" (cum i-a denumit just criticul Vladimir Streinu) va publica în curând cea de a treia parte a operei. *Roma* va fi continuarea firească a primelor două volume lume.

După „Revista Fundaţiilor" şi „Adevărul literar", care au publicat până azi mai multe poeme din ciclul acesta, „Cuvântul liber" ne aduce şanse mari poeme inedite.

Transcriem din *Iulia în Orient* aceste admirabile terţine:

Julia, soţie-a lui Agripa,
Şi fiică a lui August a
Încrustat în sufletul ei clipa

Când a prins în Orient a sta
Cu tradiţiile lui în faţă.
Şi din ele lacom a gusta.

Trandafiri erau de dimineaţă
În închinăciunea tuturor
Şi destăinuire de verdeaţă.

Proslăviri înaripate-n cor
Şi spinări de oameni drept covoare
Străluceau în fastuos decor.

Lumea-i se topea pe sub picioare
Şi era sărăcăcios pe ea
Chiar şi flacăra-n azur de soare.

Se-mbăta-n adâncul ei cu grea,
În puternice mirezme-aprinse
Năzuinţă-n purpură de stea.

Pricepea-n cuvânt că dinadinsè
Rotunjit în fine cizeluri
Pentru gusturile ei încinse.

26 septembrie

În câteva articole critice succesive „despre poeţi şi poezie”, d. Pompiliu Constantinescu a urmărit şi pus la punct producţia lirică a sezonului literar trecut. Sunt o seamă de plachete, broşuri şi volume, care nu au altă valoare decât cel mult de indiciu şi nu pot ajunge deci în câmpul de observaţie al criticii „la zi”. Ele sunt însă uneori instructive pentru tendinţele generale ale literaturii unui moment şi cercetarea lor nu e fără folos. D. Pompiliu Constantinescu ne-a dat un tablou sumar şi totuşi complect.

„Azi” e o revistă mereu mai anemică, mereu mai săracă în talente, mereu mai neinteresantă prin preocupări, mereu mai leneşă, mereu mai somnoroasă.

A venit vremea să ne întrebăm şi despre această publicaţie care îşi supravieţuieşte: de ce apare?

Nu se vede de nicăieri o orientare critică, o atitudine, o poziţie – adică singurul lucru ce poate justifica o revistă şi o poate face să fie altceva decât un bazar de curiozităţi.

E puţin tristă această absenţă într-o revistă de tineri. Cu atât mai tristă cu cât e a unor „temuţi polemişti”. Dar violenţa verbală e una, iar gândirea critică e cu totul alta. Se vede lămurit că reteveiul polemic nu poate suplini o gândire organizată şi o atitudine clară în faţa fenomenului literar.

Senilă după trei ani de apariţie, „Azi” apare pentru că a apucat să apară. Altă raţiune nu se vede.

Totuşi vom remarca studiul excepţional al d-lui Ion Biberi despre Bruegel.

D. Biberi e autorul romanului *Proces* (premiul Techirghiol-Eforie 1935), roman în care am recunoscut o prea terorizantă influenţă a lui Joyce. Cartea mi se părea nerealizată, dar plină de lucruri interesante rămase din păcate în stadiu de intenţie şi efort.

Autorul vădea însă incontestabile calităţi de distincţie, de fineţe, de sensibilitate artistică, de observaţie justă. Cu aceste calităţi, d. Ion Biberi ne-a dat în aprilie un faimos eseu critic despre James Joyce, publicat în „Revista Fundaţiilor Regale”, iar acum publică studiul despre Bruegel, nu numai excelent informat, dar inteligent, bogat în sugestii şi amintitor pentru cine a întârziat vreodată în faţa unei piese de Bruegel-bătrânul.

„Viaţa românească” apare şi ea cu coperta schimbată. E singurul lucru pe care-l mai poate schimba. Restul e când bun, când mediocru, când interesant ca informaţie, când plat în discuţie, niciodată excelent, niciodată execrabil, dar totdeauna inutil, inutil, inutil...

E melancolică stăruinţa bătrânei reviste de a se menţine şi neputinţa ei de a reînvia din cenuşă o viaţă sfârşită, de mult sfârşită.

28 septembrie

Jiquidi, desenatorul ale cărui schiţe satirice sunt de multe ori o admirabilă transpunere vizuală a lui Caragiale, se converteşte la desenul social şi politic?

Schiţa sa din ultimul număr al revistei „Cuvântul liber” e o surpriză şi ni se pare că relevă posibilităţi pe care nu le ştiam.

Hai să fim fericiţi este titlul unei comedii de d. Ion Cantacuzino, care a fost de mai multe ori pe pragul de a fi reprezentată, dar care, după şapte ani de aşteptare, a renunţat la scenă şi a optat pentru tipar.

Autorul îşi tipăreşte comedia, prevenindu-ne în prefaţă că este o operă de juneţe. Desigur. Dar acest lucru e pentru noi nu o scuză, ci dimpotrivă un îndemn în plus de a ceti.

Şi ne place acest titlu, care e o invitaţie la fericire. Vom alătura acest volum al d-lui Cantacuzino cărţilor sale anterioare şi le vom rezerva, în grup, una din cronicile noastre literare. Se ştie într-adevăr că d-sa este autorul comediei *Dridri* şi al eseului *Note pentru azi*.

Pentru toate trei vom reveni în curând.

S.S.R.-ul a adresat zilele acestea Ministerului de finanţe un nou memoriu în privinţa impozitelor asupra venitului literar. Lucrurile din nefericire au ieşit din faza teoretică, în care se aflau astă-primăvară. Acum impunerile sunt făcute, apelurile respinse, executările începute.

Lumea scriitoricească e invadată de procese verbale de sechestru şi publicaţii de vânzare. Perceptorii sunt activi şi toba bate la uşa romancierilor români. Nu e o glumă. Cunoaştem, vai!, cazuri precise şi lamentabile. Dacă va fi nevoie, vom reveni.

Sau, ca să fim clari, nevoie ar fi, dar nu vom izbuti să facem nimic. Fiscul e mai tare decât memoriile noastre. Mai tare decât dreptatea noastră. Aşteptăm o adunare generală la S.S.R. Acolo ne spunem păsul şi nu-l aude nimeni.

29 septembrie

D. Pompiliu Constantinescu, criticul literar al revistei „Vremea”, reia în ultimul număr al acesteia problema ridicată de d. Mircea Eliade cu privire la lipsa monografiilor critice în România. „Criticii noştri au răsuflarea scurtă” spunea d. Eliade, învinuindu-i că au rămas limitaţi la dimensiunile recenziei şi nu au trecut spre studiu şi monografie.

La aceasta d. Pompiliu Constantinescu replică cu o primă observaţie foarte justă:

„Faptele ne dovedesc contrariul cel puţin în parte. D. G. Ibrăileanu a scris o monografie esenţială asupra *Spiritului critic în cultura română*, unde, deşi nu este vorba numai de un scriitor, este totuşi un act de „răsuflare lungă”.

E. Lovinescu a scris o *Istorie a literaturii contemporane* în câteva volume; de d. Iorga nu mai vorbim, care a scris şi monografii şi lungi expuneri de istorie literară; cărţile d-lui G. Călinescu despre viaţa şi opera lui Eminescu numai de astm intelectual nu suferă, iar studiul recent al d-lui Tudor Vianu despre Ion Barbu, deşi concentrat, este o monografie preţioasă de introducere în opera poetului”.

Făcând această observaţie, d. Pompiliu Constantinescu nu leagă în totul problema ridicată de d. Eliade. E adevărat că nu avem monografii, dar de această lacună e vinovată nu „scurta răsuflare” a criticilor, ci proastele condiţii materiale ale muncii intelectuale.

Cititorii „Rampei” ştiu că acesta a fost punctul de vedere pe care l-am expus şi noi într-un articol trecut, la care, de altfel, d. Pompiliu Constantinescu are amabilitatea de a se referi.

Discuţia va continua desigur.

Le lăsăm în umbra lor confuză, până ce viaţa le va clarifica singură.

30 septembrie

Un poet, d. George Silviu, anunţă un roman de satiră socială care se va numi *Şperţ*.

Titlul ne displace. Ne displace ca tot ce este prea violent satiric, prea vizibil „biciuitor”. Un romancier, un scriitor epic, este un observator înainte de orice. Vom deschide fără curiozitate o carte care îşi spune pe copertă atât de ritos intenţiile de pamflet.

Dar d. George Silviu e un poet de talent şi e probabil că va renunţa la un titlu de prea facilă şi inferioară putere sugestivă.

Distincţia, pe care o făcea mustrător d. Mircea Eliade între „recenzie şi critică” (distincţie pe care noi am comentat-o mai pe larg zilele trecute), trezeşte în rândurile criticilor noştri aşteptate obiecţii. D. Pompiliu Constantinescu va răspunde şi d-sa.

Dar, daţi fiind combatanţii, va fi desigur o polemică fără vărsare de sânge.

După ce a publicat în „Revista Fundaţiilor Regale” câteva substanţiale *Note de teatru*, d. Haig Acterian publică de la un timp în „Adevărul” scurte şi variate reflexii de ordin teatral, toate grupându-se pe o linie unitară de gândire critică a unui om nu numai pasionat de scenă, dar şi perfect informat în acest domeniu.

Acestor eseuri li se alătură acum un amplu *Eseu despre teatru*, asupra căruia va fi just să revenim.

Principesa Bibescu pare a fi stabilit un ritm constant operei sale, în care regulat romanele alternează cu cărţile de memorii sau eseu. Nu sunt decât şase luni de când a apărut romanul *Égalité*, curioasă poveste romanţioasă din mediul politicei franceze – şi iată în librării o nouă carte: *Le Rire de la naïade*. N-am cetit-o deocamdată. Se pare însă că sunt mici eseuri despre modă, despre voiaj, despre lectură, gen în care marea scriitoare excelează.

Critica literară îşi reia drepturile sale de judecată în domeniul literaturii dramatice? Nu credem. Dar nu e lipsit de tâlc faptul că după noi, care am încercat să atragem atenţia asupra unui caz „*D-ale carnavalului*", d. Pompiliu Constantinescu publică în „Vremea" un amplu studiu despre geniala farsă a lui Caragiale.

Se pare că Fundaţiile Regale, care ţin foarte mult să apară în sfârşit *Viaţa lui Dimitrie Cantemir* vor comanda această operă unui critic valid. „Fundaţiile" nu-şi pot îngădui să întreţină cu bani buni diverse „astme" mai mult sau mai puţin literare.

Dacă e nevoie de preciziuni, nu e greu să le dăm...

2 octombrie

Index Translationum este un buletin, publicat de *Institutul internaţional de cooperare intelectuală* de la Paris, şi înregistrează toate traducerile tipărite în întreaga lume în cursul anului 1933. Vă imaginaţi de ce profund interes poate fi o asemenea publicaţie, ale cărei cifre statistice măsoară circulaţia cărţilor în lume, ritmul schimburilor intelectuale peste frontiere, mecanismul complex al vieţii cărţilor în toate continentele. Din nefericire *Index Translationum* nu vine la Bucureşti. Vom încerca totuşi să-l avem.

Până atunci să arătăm, după o revistă pariziană, câteva cifre mai mult pitoreşti decât edificatoare:

Totalul cărţilor traduse în 1933 este de 9866. Italia deţine recordul, având 930 traduceri. Franţa 662, Rusia 659, Anglia şi America 644, Germania 536. Din englezeşte s-au tradus 1629 de lucrări, din germană 1252, din franceză 734, din ruseşte 559.

Ar fi de văzut capitolul privitor România. Vă prindeţi că este cel mai dezolant?

Paradoxală afirmaţia pe care o face Ramon Fernandez în ultima sa cronică literară:

„Umoriştii în Franţa sunt tot atât de rari ca şi poeţii. Mai rari, poate. Să spunem, aproape la fel de rari ca şi poeţii epici. Arta vine fără îndoială de acolo că francezul este destul de nervos şi foarte nerăbdător. Ori, nerăbdarea se acomodează foarte bine cu izbucnirile comice şi crizele tragice, dar nu cu acele minuţioase observaţii de detaliu, cu acea îndelungată pregătire a efectelor, ce caracterizează humorul”.

3 octombrie

Cugetare, desprinsă dintr-un lung articol cu 40 de grade temperatură, apărut ieri (nu spun cine – persoană importantă):

„În cosciug suntem tot vii, numai că suntem altfel”.

Adică cum altfel? Probabil, morți.

Dar dacă am vorbi așa, prozaic, și am spune tuturor lucrurilor pe nume, pisicii-pisică, scaunului-scaun și mortului-mort, cum am mai putea fi profunzi în gândire? Nu e greu să-l ghiciți pe autor.

„Revista Fundațiilor Regale”, pe octombrie, aduce un sumar bogat dar inegal, din care reținem la o primă răsfoire a volumului studiul lui Paul Zarifopol despre Alecsandri, versurile d-rei Lucia Demetrius, eseul d-lui P. P. Negulescu (*Iubirea ca factor casnic*), și cele două studii critice ale d-lor Vladimir Streinu și Șerban Cioculescu, primul scriind despre *O perspectivă asupra poeziei actuale*, iar cel de al doilea despre *Detractorii lui Caragiale.*

În restul numărului semnează literatură și cronici d-nii Gala Galaction, Pr. Vasile Radu, Gherghinescu-Vania, Mihail Sorbul, Nicolae Petrescu, Al. Em. Lahovary, Em. Ciomac, Em. Bucuța, Al. Dima, Horia Stamatu, V. V. Martinescu, G. M. Cantacuzino, D. I. Suchianu, Alexandru Vianu, Edgar Papu, Petru Comarnescu, St. Antim.

Observație – una singură veți recunoaște că nu e mult – pentru acest lung sumar al Revistei Fundațiilor. De ce nu ni se dă nicio lămurire despre eseul lui Paul Zarifopol? E o retipărire? Nu credem.

Sunt pagini inedite, găsite printre manuscrisele defunctului critic? Atunci, de ce nu se obosește nimeni a ne vorbi despre aceste scrieri postume?

Înainte de a se da toate tiparului, ceea ce ar necesita poate mai mult timp, ar fi extrem de util să ni se dea cel puţin oarecari informaţiuni.

Va trebui, nici vorbă, să revenim asupra paginilor închinate de d. Şerban Cioculescu *Detractorilor lui Caragiale*. Se ştie că nu de mult, d. N. Davidescu a publicat un mic pamflet împotriva marelui dramaturg, pe care îl învinuia de „neromânism”. Atacul n-a trecut fără anumite replici, unele indignate, unele consimţitoare. D. Cioculescu sperăm că spune un cuvânt, ce va fi cel din urmă. Este indicat pentru aceasta.

Calea calvarului este romanul pe care d. A. L. Zissu l-a tipărit de curând. Nu l-am cetit. Dar îl vom ceti. Datorăm acest lucru nu numai celui care a scris *Spovedania unui candelabru*, ci ni-l datorăm nouă înşine. D. A. L. Zissu este un prozator de inspiraţie cu totul personală, care îi aduce literaturii române probleme, medii şi preocupări ce constituie un capitol singular în epica noastră.

D. Vladimir Streinu în „Gazeta” dovedeşte un uluitor plagiat sau, ca să fi[m] mai aproape de adevăr, o uluitoare contrafacere, într-o carte care la apariţia ei a repurtat ceea ce se numeşte un „succes de stimă”.

Este vorba de volumul *Lupii* al d-lui Dinu Nicodin, în textul căruia d. Vladimir Streinu a identificat un bun fragment din... Paul Valéry.

Dar poate vor urma explicaţii...

5 octombrie

Corespondenţa lui Duiliu Zamfirescu cu Titu Maiorescu, publicată de d. Bucuţa în R. F. R., capătă proporţii pe care nu le examinăm. Nu sunt simple scrisori de curtoazie, nu sunt grăbite epistole ocazionale: este o adevărată corespondenţă, un schimb organizat de idei, un document în multe privinţi interesant şi pentru cel ce semnează scrisoarea, dar şi pentru epoca lui, pentru problemele acelui timp, pentru atmosfera generală a momentului.

Aşteptăm să se termine publicarea scrisorilor, pentru a le cerceta într-un articol special – aşa cum am făcut în primăvara trecută pentru corespondenţa Caragiale – Zarifopol.

Pius Servien pseudonimul literar al unui român de mult instalat la Paris (Şerban Coculescu, omonim aproape perfect al d-lui Şerban Cioculescu – cu o diferenţă de o vocală, după cum vedeţi) publică în „Nouvelles littéraires" versuri de o frumoasă şi largă respiraţie lirică.

Ultimul poem, publicat în cel mai recent număr al revistei pariziene se numeşte *Souffles sur Aphrodite mortelle.*

Metafizicianul de la prânz, veche şi pitorească cunoştinţă a rubricii noastre, scrie:

„Aşadar estetica începe de acolo de unde omul acceptă supunerea la o arhitectură spirituală, mai clar, din clipa în care omul îşi poate îngădui utilitatea gratuităţii. Sau mai clar, şi dacă vrem cu tot dinadinsul să păstrăm primatul eticei, vom spune că estetica nu este decât o etică gratuită”.

Într-adevăr, din ce în ce mai clar!

„Romanele poliţiste sunt o formă de alcoolism literar” spune Edmond Jaloux în cronica sa despre Duvernois, şi această excelentă observaţie nu e singura sugestie fericită pe care o puteţi găsi în articolul său.

Dar dacă e vorba de „alcoolismul literar”, noi cel puţin nu ne putem plânge de romanele poliţiste. „Alcoolismul literar” face ravagii în cultura română mai mult în metafizică decât în roman. Şi anume în metafizica jurnalistă.

9 octombrie

Am semnalat zilele trecute articolul d-lui Vladimir Streinu *O perspectivă asupra poeziei noastre actuale,* publicat în numărul ultim al „Revistei Fundaţiilor Regale”, şi am făgăduit să revenim.

E un mic studiu scris cu preţiozitatea de stil caracteristică d-lui Streinu, dar şi cu justa înţelegere critică, ce-i aparţine deopotrivă.

D-sa face un proces al poeziei tinere, în excesele ei revoluţionare, abstracte şi mecanice. Există într-adevăr un lirism abstract în lirica noastră jună şi d. Streinu se osteneşte a dovedi că această formă de poezie nu este mai onorabilă decât lirismul academic şi tradiţional.

„...dacă se cade a nu trece în tabla valorilor estetice reverenţa obligatorie, câteodată strategică, faţă de societate, a clasicilor, e potrivit să ne silim la o egală circumspecţie şi în ceea ce priveşte tifla ostentativă a modernilor”.

Pornind de la această premisă, d. Streinu recunoaşte sursele poeziei româneşti actuale când în Arghezi (care „a realizat... o artă atletică de energic verbalism”), când în Mallarmé („un geniu din a cărui sideraţie ciugulesc mulţi în ţara noastră”), când în sfârşit în Ion Barbu, pe care îl prezintă într-un scurt portret critic, plin de perfide elogii.

„Ion Barbu: un virtuoz al versului, poet din proprie voinţă, de un eclectism poate cam incoherent... dar foarte interesant prin viziunea sa zdruncinată, strâmbă, deplin caracterizată sau, ca să-i zic aşa, saşie”.

Studiul d-lui Vladimir Streinu abundă în astfel de formulări pregnant şi periculos nuanţate. Cetitorul de literatură românească nu poate ignora un asemenea articol critic.

10 octombrie

D. C. Stere, în convorbirea pe care ne-a acordat-o şi pe care cetitorii o cunosc din „Rampa” de duminică, ne-a spus o seamă de lucruri atât de variate, încât ne-ar fi fost greu să le cuprindem absolut pe toate într-o pagină de ziar.

Din notele noastre, reţinem cu deosebire câteva cuvinte despre revista „Viaţa românească”.

Se ştie că d. Stere a fost fondatorul şi multă vreme directorul venerabilei reviste ieşene. L-am întrebat deci ce crede despre vechea sa revistă şi despre forma ei actuală.

Iată răspunsul:

„Viaţa românească” reprezenta pe vremuri o concepţie. Greşită poate, dar unitară. Era un cerc de oameni care nu trăiau decât pentru revistă: Ibrăileanu, Gheorghe din Moldova, Iancu Botez, eu... Un cerc de oameni pentru care apariţia revistei era o chestiune de viaţă.

Acuma? Acuma e o arenă pentru ilustraţii şi celebrităţi. Nu zic, bine o fi şi aşa, dar parcă o revistă trebuie totuşi să fie altceva.

Nu pot spune despre „Viaţa românească” decât ceea ce am scris în primul număr al seriei noi: mai bine să moară, decât să fie batjocorită”.

Polemica sau mai propriu-zis discuţia iscată în jurul[1] „monografiilor critice” (de lipsa cărora d. Mircea Eliade îi învinuia pe criticii români „cu răsuflarea scurtă”) continuă. După un articol-răspuns publicat de noi în „Rampa” şi după altul scris de d. Pompiliu Constantinescu în „Vremea”, d. Eliade revine, precizând că şi d-sa cunoaşte proastele condiţii materiale la care e supusă munca intelectuală la noi, dar că nu aceste condiţii pot explica starea de lucruri pe care o denunţa. D-sa continuă a crede că este la mijloc o lipsă de pasiune şi de „respiraţie".

---

[1] În text „ziarul”.

„A scrie, deci, despre un autor pe care îl iubeşti sau îl conteşti, dar faţă de care iei o atitudine şi pentru opera căruia lupţi cu pasiune, a scrie despre un asemenea autor este în primul rând o chestiune de morală personală. În faţa unei asemenea pasiuni totale, nici sărăcia, nici indiferenţa editorilor, nici măcar indiferenţa criticilor şi a lectorilor nu contează".

12 octombrie

Desenul lui Anestin, de pe coperta primului număr din revista „La zid", este extraordinar ca putere de pamfletar, dar e în acelaşi timp admirabil ca subtilitate plastică.

Anglia, mama negrilor se numeşte acest desen şi nu credem că este exagerat a spune că e cea mai fericită imagine pe care conflictul italo-anglo-abisinian a sugerat-o vreunui desenator european.

Frumoase, de o uşoară melancolie, în care se simte poate şi umbra lui Francis Jammes, sunt poemele pe care le publică d-ra Lucia Demetrius în „R.F.R".

Transcriem aceste delicate *Ferestre.*

Peste drum, la o fereastră de mansardă
A răsărit o femeie şi uite,
priveşte în noapte Parisul,

Spune-mi, te rog, că nu e nici tânără ,nici tristă,
Că n-ar vrea să coboare jos în stradă
printre lumini şi oameni mulţi şi zgomot,
Că nu e singură şi, te rog, spune-mi
că o să acopere acuma, curând, norii,
această lună care-şi trâmbiţă lumina.
Tu poţi s-o vezi cum stă acolo în umbră?
Şi-a pus încet o mână peste piept.
Crezi c-a făcut-o aşa din întâmplare?
Mi-e foarte frică să nu i se pară
frumoasă noaptea asta. Tu nu crezi
că poate îi e somn şi-i mulţumită?
S-a făcut frig. Rămâi încă o clipă
cu mâinile pe umerii mei, calde.

E curios că dintre toţi protagoniştii grupului N. R. F. singurul care nu a ajuns, cel puţin la noi, să fie o notorietate, este Jean Schlumberger, camarad de generaţie şi de literatură cu André Gide şi unul dintre fondatorii marei reviste.

E cu atât mai curios, cu cât Schlumberger este un romancier profund, sobru, de mare fineţe psihologică, dar şi de egală vigoare epică. Există între cărţile sale cel puţin un roman de superioară calitate: *Saint-Saturnin*. Dar după câte ştim, opera aceasta, apărută prin 1932 sau 33, n-a repurtat nici în Franţa un succes deosebit.

Zilele acestea Schlumberger a tipărit un nou roman: *L'histoire de quatre pothiers*.

Va fi mai norocos?

D. W. Siegfried, un pictor pe care publicul mare nu-l cunoaşte decât prin ecoul ce l-au avut lucrările sale într-un cerc restrâns de scriitori, artişti şi intelectuali, va lua pentru prima oară contact „oficial" cu iubitorii de pictură, deschizând la 20 octombrie întâia sa expoziţie personală. Reîntors de curând de la Paris, unde a lucrat o vreme cu André Lhote şi unde a cunoscut izbânzi mai mult decât remarcabile, d. Siegfried adaugă vechilor sale cotizaţii experienţa câtorva ani de muncă retrasă.

13 octombrie

Vom avea în curând un întreg ciclu de traduceri din Edgar Allan Poe, care pentru moment sunt încredinţate „Revistei Fundaţiilor Regale", unde sperăm să le vedem în curând tipărite.

Într-adevăr, d. Emil Gulian, poetul remarcabil din *Duh de basm*, a pus la dispoziţia acestei reviste ciclul tradus de d-sa din poemele lui Poe.

De asemenea, d. G. Murnu, traducătorul lui Homer, a prezentat o tălmăcire din *Corbul.*

În sfârşit – şi este aproape o veste senzaţională – s-a găsit manuscrisul unei alte traduceri după *Corbul* lui Poe, traducere datorită lui Luca Ion Caragiale.

Nefericitul şi admirabilul fiu al lui Caragiale – poet delicat şi sensibil, ale cărui poeme nu le-aţi uitat desigur, dacă le-aţi cetit şi căruia desigur i-aţi purtat recunoştinţă pentru traducerea sa admirabilă din *Pan* al lui Knut Hamsun – supravieţuieşte azi, atâţia... ani după moarte, într-un manuscris aşa de ciudat găsit abia acum.

Aşteptăm cu o justificată emoţie.

„La zid”, numărul doi, este dedicat fleacurilor. Articole, note, răutăţi, polemici, perfidii – un foarte variat şi acid material de polemică şi pamflet formează cadrul desenelor lui Anestin.

De ce „Cuvântul liber” îşi îngăduie să fie violent cu memoria lui Panait Istrati, aşa de târziu, aşa de inutil, aşa de nepios? Nu găseşte că e prea uşor şi inelegant să angajeze o polemică cu un mormânt?

Dacă avea de răfuit ceva cu Istrati, o putea face acum un an. Astăzi, când în urma oaselor lui obosite, au rămas doar câteva admirabile cărţi, ce vor vorbi singure mai târziu, la ce să scoatem dintr-un trecut uşor de uitat câteva lucruri care sunt mai mult neesenţiale decât penibile?

Halucinaţii, romanul d-nei Sanda Movilă apare în curând. Va fi una din primele tipărituri ale noului sezon literar.

14 octombrie

Nu încape îndoială, tot şarmul „metafizicianului de la prânz”, din care avem via plăcere de a cita uneori mici perle antilogice, tot şarmul său este în filozofie, nu în stil.

Totuşi nici din punct de vedere sintactic, gramatical şi stilistic nu se dă bătut.

Iată câteva exemple recoltate doar de pe o suprafaţă de numai 5 centimetri pătraţi de text tipărit.

„...ca şi cum toate erau a unuia şi aceluiaşi oraş a copilării”

„...25 de imagini a pasiunii”

„... în mijlocul plantelor şi a zărilor”

În limba românească metafizică se zice: „toate erau ALE unuia”, „oraş AL copilăriei”, „imagini ALE pasiunii”, „mijloc AL zărilor”.

Tânărul de la prânz are şi alte iniţiative gramaticale. El zice:

„...cunoaştere care este însuşi viaţa”.

„...această stare e însuşi copilăria”

„cunoaşterea însuşi... devine însuşi viaţa”

Este cazul să ne întrebăm dacă metafizica însuşi nu devine aici însuşi ignoranţa.

Muzica nouă va fi servită anul acesta de o asociaţie tânără, care îşi va dedica toate audiţiile sale compozitorilor moderni. Hindemith, Mossolov, Honegger, Marcel Mihalovici, Stravinski, Hugo Wolf – adică atâţia muzicieni care nu intră în programul simfonicelor „care se respectă” decât foarte rar şi numai cu operele lor „cuminţi” – vor fi astfel prezentaţi iubitorilor de muzică, în tot ce au mai îndrăzneţ, mai inventiv şi mai personal.

Iniţiativa este a d-lui Mihail Jora şi nu e nevoie să spunem că este excelentă.

D. Emil Cioran scrie împotriva filozofiei. E prima săptămână când renunţă să ne explice cele mai bune metode de a da foc României. Îl preferăm sub această formă.

„Ce comod este a fi filozof” zice d-sa. Nu. Este mai comod a fi pamfletar şi ideolog politic.

16 octombrie

Ion Călugăru face într-un articol din „Vremea” o foarte ciudată apropiere între Thomas Morus şi René Crevel. E un punct de vedere surprinzător, o alăturare de nume curioasă şi... puţin arbitrară:

„Asemănarea între vieţile celor doi oameni atât de felurite calitativ şi atât de diferită ca socială înrâurire se impune totuşi, dacă vreţi graţie unei anumite identităţi de situaţie, graţie pasiunei lor pentru ideea de justiţie şi temperamentului lor utopic. Cu toate că despre Thomas Morus se vorbeşte încă, după patru sute de ani de la moartea lui, şi despre René Crevel poate că nu se va mai pomeni peste câţiva ani, stăruie înrudirea între ei.

Încă o dată: ştim că acelor cari se mai agaţă de pulpana riturilor le va părea apropierea un blăstem”.

Nu ne „agăţăm de pulpana riturilor” şi nici nu ni se pare apropierea un „blăstem”, dar ideea aceasta ni se pare neconvingătoare. Articolul însă e frumos.

Studiul d-lui Tudor Vianu despre Ion Barbu a trezit, se ştie, violente polemici. E încă recentă, cel puţin în memoria noastră, căci a fost un prea penibil „moment intelectual”, polemica provocată de atacul d-lui Vladimir Streinu. Puţin mai târziu, d. G.

Călinescu şi-a spus şi d-sa un cuvânt pur agresiv, dar ambiguu.

Iată în sfârşit că d. Pompiliu Constantinescu ne dă o cronică măsurată, limpede şi justă despre o carte care rămâne oricum un de critică a unui important capitol din lirica noastră modernă.

Romancier sau nu, (căci critică literară continuă să-i pună la îndoială această calitate), d. Tudor Arghezi va publica şi anul acesta un roman. În orice caz o carte care se va chema roman şi care va fi, oricum, o carte frumoasă. O bună parte a manuscrisului se află în mâinile editurii Alcalay. Titlul nu e încă fixat. Data probabilă a apariţiei Crăciunul.

Curioasă, dacă nu interesantă (căci încă nu i-am cetit cartea), este încercarea unui tânăr romancier francez, pe nume Léon Bopp, de a scrie un fel de manual tehnic al romanului: *Essai d'un traité du roman*. Cartea, apărută la „N. R. F.”, poartă această bandă roşie, îngrijorătoare: Deveniţi romancieri! E de sperat că lectorii nu vor lua în serios invitaţia. Romancieri sunt, slavă Domnului, destui.

Dar despre cartea lui Léon Bopp poate că vom mai sta de vorbă.

17 octombrie

Primele cărţi ale sezonului de toamnă vor fi *Luceafărul*, vol. II, de Cezar Petrescu, *Huliganii* de

Mircea Eliade, *Plutonul de execuţie* de Sergiu Dan, *Halucinaţii* de Sanda Movilă. Mai departe? Multe proiecte dar puţine manuscrise.

După d. Paul Morand, iată o nouă iubitoare a României, d-ra Odette Arnaud, care se osteneşte să scrie despre noi. *L'amour en Roumanie* este titlul reportajului pe care îl publică în ultimul număr din „Les Nouvelles littéraires". D-ra Arnaud este desigur plină de bune intenţii, dar reportajul său este romanţios, roz, „sadovenist" (ceea ce nu merge deloc în franţuzeşte) şi lipsit de acea putere convingătoare a lucrurilor văzute.

Articolul este ilustrat de o „jună Rodică" desemnată de un domn Dignimont, căruia i s-a tradus probabil în prealabil poemul lui Vasile Alecsandri.

Marcel Proust cunoaşte în Italia o glorie ce pare oarecum în declin în Franţa. Într-adevăr, în timp ce „Caietele lui Marcel Proust", editate de N.R.F., nu ne-au mai dat în ultimul an nimic nou, în Italia apar nu mai puţin de trei monografii critice, dedicate toate marelui romancier francez. La studiile semnate de criticii Casnati şi Maranini, se adaugă în ultima săptămână volumul *Marcel Proust* de Aldo Capasso, apărut în „Biblioteca della Rassegna".

Din păcate suntem deocamdată limitaţi doar la ecourile pe care le primim indirect din Franţa despre această carte. Dar o vom cere totuşi prin librăria italiană şi poate vom afla lucruri noi.

Moartea lui Alfred Vallette a lăsat vacant locul de director al uneia din cele mai glorioase edituri parisiene. Să nu uităm într-adevăr că dacă Mercure de France este astăzi o casă cam îmbătrânită, nu a fost mai puţin pe vremuri o redută literară şi critică foarte puternică, foarte activă. Istoria simbolismului nu s-ar putea scrie fără „Mercure de France”. Aici au apărut toţi poeţii generaţiilor dinainte de război şi nu o dată cărţile galbene ale editurii echivalau cu adevărate acte de revoluţie literară.

Noul director este Georges Duhamel.

Poate că această numire va însemna o readucere în actualitate a venerabilei case care mai poate fi – printr-un efort – o casă tânără.

19 octombrie

Desigur, mărturisirile maestrului Nottara, făcute în 1927, „Rampei” şi cetitorilor săi prin d-nii Tudor Muşatescu şi Romulus Dianu, aceste mărturisiri retipărite în numărul nostru de ieri, formează un document ce nu ne aparţine numai nouă, ci tuturor iubitorilor de teatru. Nu exagerăm spunând că aceste confesiuni ale marelui maestru sunt un moment în istoria teatrului românesc şi ne dăm deci seama că ele trebuie să fie utilizate ca sursă de informaţie, de oricine vrea să scrie despre viaţa şi creaţiile lui Constantin Nottara.

Nimic mai firesc decât ca aceste admirabile pagini de amintiri să fie reproduse şi citate. Foarte bine făcea deci tânărul confrate care tăia ieri la amiază lungi pasaje din „Rampa” şi le publica într-o la fel de tânără gazetă. Ni se pare însă exagerat procedeul de a reproduce aceste fragmente de a nu indica origina lor şi de a le semna cu seninătate, ca şi cum ar fi proprietarul lor.

Nu este numai o inteligenţă. Nu este numai o lipsă de scrupul profesional. Este înainte de orice o impietate faţă de marele dispărut, al cărui glas îl confişti astfel cu de la sine putere.

Infracţiunile literare nu se pedepsesc însă în România.

Avem tot dreptul să suspectăm cărţile lui Henry Monfreid despre Abisinia. Se simte prea uşor şi prea direct că e un simplu interes de circumstanţă care l-a determinat să tipărească în grabă *Le drame éthiopien*, volumul de la Grasset. Mai instructive sunt cele două cărţi anterioare, *Vers les terres hostiles de l'Ethiopie* şi *Derniers jours de l'Arabie heureuse*. Dar şi aici mărturia lui Monfreied trebuie primită cu circumspecţie. Simpatiile lui italiene sunt prea marcate pentru a-i permite să fie obiectiv.

Fără să o cunoaştem, ne întrebăm dacă nu cumva cartea engezului H. Norden (*Ultimul imperiu african în Abisinia*) este mai justă şi mai informativă. În orice caz are superioritatea de a fi fost scrisă acum 5 ani când nu exista un conflict italo-abisinian.

Toate editurile anunţă cărţi noui pentru noul sezon literar, care va fi deschis în curând. Toate editurile cu o singură excepţie: *Cartea românească*. Niciun proiect? Niciun efort? Nicio întoarcere spre viaţă?

Somnul venerabilei care este profund şi total.

„La zid!”, numărul 3, este dedicat „mâncărilor”. Ion Ion, care este un nemâncat, debutează cu acest prilej în polemică şi – ieşind din desenele lui Anestin – ia pentru prima oară condeiul în mână. Un nou şi neaşteptat scriitor.

20 octombrie

„Cazul Caragiale”, pe care l-a deschis d. N. Davidescu prin actul de acuzare adresat marelui nostru clasic, nu e sfârşit.

Nu e sfârşit, nu numai pentru că d. Şerban Cioculescu, criticul, editorul şi exegetul lui Caragiale, nu şi-a terminat încă studiul său din „Revista Fundaţiilor”, dar nu este sfârşit şi pentru alte motive. Căci d. Davidescu însuşi mai are de spus unele cuvinte în problema deschisă de d-sa. Studiul său despre Caragiale se pare că a fost înjumătăţit şi că nu s-a publicat până acum decât prima parte.

O aşteptăm pe a doua.

D. Camil Petrescu publică în „Revista scriitoarelor şi a scriitorilor” un *interview* cu o mulţime de glume reuşite, pe care revista are delicioasa naivitate de a le publica cu gravitate.

Dar jocul d-lui Camil Petrescu, plictisit de chestionarul cam inocent al unui june redactor, e vizibil.

„Vremea”, ultimul număr, e dedicată Iaşilor. Semnează articole ocazionale, studii sau simple mesaje d-nii N. Iorga, C.A. Donescu, Petru Comarnescu, F. Aderca, Dr. Lupu, Mihai D. Ralea, Ion Morţun, I. Petrovici, Clarnet, Demostene Botez, Tudor Şoimaru, Ion Călugăru şi o mulţime de alte personalităţi ieşene şi neieşene.

Desfiguraţii este titlul romanului d-nei Sanda Movilă, carte care va deschide probabil sezonul literar foarte curând.

Căci nu putem considera ca un debut de nou an literar apariţia cărţii d-lui Damian Stănoiu Pensionarii. Poate nu mai e nevoie să spunem de ce.

23 octombrie

La 16 iunie, anul acesta, întrebat de un redactor al „Rampei”, despre *Donna Alba*, ultimul său roman, Gib Mihăescu vorbea între altele despre viitoarele sale proiecte literare:

„Deocamdată lucrez la două nuvele: una pentru „Gândirea”, cu subiect situat în timpul revoluţiei din 1907, şi alta pentru „Revista Fundaţiilor Regale”. Voi continua cu mersul meu domol de care, dacă m-aş ţine zi de zi, aş putea să concurez în rodnicie cu cei mai fecunzi autori, să descriu într-un roman viaţa tragică a ţăranilor noştri, orbăcăind moralmente în bezna tot mai adâncă în care îi vâră, ahtiaţi de politică şi lăcomie, tocmai îndrumătorii lor spirituali (aceasta pentru editura Pantheon de la Brad), iar după aceea, într-altul, de dimensiuni ceva mai grele voi, încerca să dau un tablou al aceleiaşi desorientări sufleteşti, rătăcind până la crimă şi nebunie pe indivizii din marele oraş.

Acestuia îi va zice *Uppercut* şi va apare la iarnă în editura Adevărul, la care voi mai publica şi un volum de nuvele."

Toate aceste nădejdi de muncă sunt astăzi, când, la Drăgăşani, trupul lui Gib Mihăescu e coborât în mormânt, o dureroasă amintire de înfrângere.

Sunt numai patru luni de atunci...

Câteva zile, mai târziu, la 3 iulie, Gib Mihăescu dădea „Rampei" un nou *interview* şi vorbea despre locurile sale preferate de vacanţă.

„Valea Oltului intră des în descrierile mele pentru că m-am născut şi am trăit într-însa. De asemeni porţiunea Nistrului din dreptul lui Vadul lui Vodă m-a impresionat profund şi am descris-o în romanul *Rusoaica.* Intenţionez să mai mă deplasez în interiorul ţărei, pentru a-mi reîmprospăta câteva ţinuturi văzute mai demult, ca Munţii Apuseni, Maramureş, Delta, pentru a-mi stabili cadrul unora din lucrurile ce urmează să fac."

Poate că nu e decât emoţia care ne face să descoperim în orice cuvânt al unui om drag, care nu mai este, un sens, poate că nu este decât această emoţie, dar tot ce spunea Gib Mihăescu „Rampei" în acea zi de iulie ne pare acum înflorat de presentimente.

— Ce preferaţi – îl întreba redactorul nostru –, plimbarea, voiajul de studiu sau locul de odihnă?

— Orice fel de voiaj, răspundea Gib.

Şi apoi adăuga: „de stat pe loc sunt săturat peste fire”.

Orice fel de voiaj! Iată-l plecat acum în cel mai lung, în cel mai mare, în supremul lui voiaj.

Trebuie să fi fost în Gib Mihăescu o mare oboseală, un imens dor de odihnă.

„Simţiţi nevoia vacanţei?”

Răspunsul lui a fost scurt, plin de nostalgii, pe care atunci nu le-am fi bănuit atât de repede, atât de total, atât de tragic împlinite: „Totdeauna!” E într-adevăr o vacanţă de totdeauna aceea spre care a plecat.

24 octombrie

Marcel Aymé este desigur un scriitor de stânga. Sau, pentru a evita un termen care nouă cel puţin nu ne spune prea mult, un scriitor de sensibilitate radicală. Romanul său *La jument verte* (admirabilă carte, pe care v-o recomandăm călduros) este o satiră generoasă şi plină de vervă a reacţionarilor de provincie franceză.

Totuşi, radical, democrat şi generos prin dispoziţie personală, cât şi prin simpatii politice, Marcel Aymé a semnat manifestul dreptei pariziene împotriva Abisiniei şi pentru Italia. Acest lucru i-a atras violente reprobări, pe care încearcă să le explice el însuşi, în articolul său din „Marianne”.

Se poate vedea încă o dată de aici cu ce pasiune ofensivă se urmăresc la Paris fazele luptei din Africa.

D. Camil Petrescu a publicat în chestiunea abisiniană câteva articole de tactică militară. Recent, un francez, Marcel Griaule, a făcut acelaşi exerciţiu, ajungând însă la concluzii exact contrarii. După Griaule, tactica abisiniană este o tactică de aşteptare, tactică umană. Şi ei nu ezită să-i prevadă acestei strategii viitoare succese.

Din sumarul revistei „Excelsior”, se pot cita reflexiile d-lui Victor Eftimiu. (*Vorbe... vorbe... vorbe...*) Nu numai spirituale, ci adesea adânci.

Liviu Rebreanu împlineşte în cursul lunii noiembrie 50 de ani. E un eveniment pe care literele române îl va sărbători, sperăm, cum se cuvine. Societatea Scriitorilor, Societatea Autorilor Dramatici, editurile, librarii vor avea desigur un cuvânt de spus la această sărbătoare.

„Funcţia de critic este periculoasă”, zice Jean-Jacques Brousson, într-un articol de confesiuni profesionale. Şi apoi adaugă:

„Un bun critic nu trebuie să dineze niciodată în oraş... Căci la masă totul se plăteşte. Sub şervet va găsi versurile scumpei contese, primul roman al fiicei academicianului etc. Un bun critic nu trebuie să se ducă la premiere... În sfârşit – şi este punctul cel mai dificil – un bun critic trebuie să fie ca Abélard...

După cum vedeţi, meseria e exigentă.

26 octombrie

N-au trecut decât două săptămâni de când d. Ion Cantacuzino ne-a dat prilejul să recenzăm trei volume ale sale (două de teatru şi unul de eseuri) şi iată că ne oferă alte două volume, abia ieşite de sub tipar.

E vorba de *Uzina de basme* şi *De amore*.

Prima este culegere de studii şi critici de cinematograf. D. Cantacuzino a făcut multă vreme cronică cinematografică. A făcut-o cu gust, cu informaţie, cu pasiune. Ne-a plăcut să găsim organizate într-un volum aceste preocupări ale sale. Iar problema în sine ne este deosebit de preţioasă.

De amore e o plachetă despre, cum zice şi titlul, iubire. „Un paradox" – ne previne autorul. Un paradox despre amor se scrie cu scepticism, cu graţie, cu puţină dezabuzare, cu oarecari accente de cinism sentimental. Pe toate autorul ştie să le dozeze perfect.

Placheta a apărut în excelente condiţiuni tehnice, iar pictorul Siegfried (a cărui expoziţie de la Mozart – în treacăt fie zis – trebuie neapărat s-o vedeţi) a făcut pe marginea textului câteva imagini de mare fineţe şi de nuanţat humor.

Nu e numai o lectură bună această carte, este şi o frumoasă piesă de bibliografie.

Fundaţiile Regale publică în condiţiuni grafice excepţionale vasta monografie a d-lui Dr. G. Banu, despre Sănătatea naţională.

Cartea este impresionantă prin planşe, date statistice, informaţiuni. E o operă care va sluji desigur specialiştilor, dar care dă oricui destule ele-[...][1] lui social românesc.

D. C. Antoniade, ministrul României la Geneva, care – publicând în editura Culturii Naţionale studiul despre Machiavelli, a dovedit că nu este numai un diplomat de carieră, ci şi un monografist, un critic şi un scriitor de mari posibilităţi, continuă lucrările sale „italienizate” în editura Fundaţiilor Regale. Evident, vom reveni.

Mica frază de antologie:

„Din hrube adânci şi nebănuite de suflet, acolo unde iubirea nu a pătruns niciodată, şi-a cerut dreptul la viaţă întreagă, pilitură de timp, care asemenea unui polen vrea să trăiască şi ea, o clipă, o singură clipă, oricum”.

Un premiu pentru cine ne va destăinui: 1) cine a cerut „dreptul la viaţă”; 2) cum a ajuns pilitura în hrube; 3) ce are a face pilitura cu polenul; 4) şi în fond ce ne interesează pe noi toată chestia asta.

Dar nu dăm niciun premiu pentru descoperirea autorului. E o ghicitoare prea uşoară.

27 octombrie

Un exemplu de ravagiile pe care „dreapta” şi „stânga” le fac în cultura noastră, intervenind abuziv în orice domeniu de gândire sau de fapte, este extravagantul titlu al unui mic eseu publicat în „Vremea” de d. Vasile Lovinescu.

---

[1] Probabil rând căzut la tipografie.

Acest titlu sună astfel: *Moldoveanul, om de dreapta.*

Nu e absurd? Nu e aici o generalizare fără sens? Nu e o confuzie de planuri, care deprimă?

Aţi auzit cumva de un domn pe care îl cheamă Mihail Sadoveanu? Probabil că da. Dar cu siguranţă n-aţi auzit că acest Mihail Sadoveanu să fie un „om de dreapta”, deşi e foarte moldovean. Şi exemplele ar putea continua. Dar la ce bun?

Tipul politic – şi d. Vasile Lovinescu este un „tip politic”, căci lectura sa este „Je suis partout” –, tipul politic, deci, este un om cu obsesii. Fie că e de dreapta, fie că e de stânga, el nu judecă decât cu obsesii.

Dintre articolele închinate memoriei lui Gib Mihăescu, trebuie remarcat foiletonul d-lui Şerban Cioculescu din „Adevărul” de miercuri. E mai mult decât un necrolog, e o evocare sintetică şi justă a întregii opere.

Înainte de a da publicităţii un nou roman, d. N. D. Cocea va retipări într-o nouă ediţie (a treia, dacă nu ne înşelăm) *Pentru un petec de negreaţă.*

Cartea, care – se ştie – a provocat oarecari proteste din cauza titlului, va apărea de astă dată sub un nou titlu, mai puţin violent.

Am remarcat aici excelenta iniţiativă a tinerei Asociaţii pentru muzica nouă de a da concerte lunare închinate exclusiv muzicii moderne, atât de rar primită în programele „cuminţi” de concert. Prima audiţie a Asociaţiei cuprinde nume dintre cele mai îndrăzneţe şi bucăţi dintre cele mai curajoase.

Anume: Hugo Wolf (*Serenadă italiană*), Paul Constantinescu (*Sonata p[entru] pian şi vioară*), A. Mossolov (*Quartet de coarde*).

Dar mai ales aşteptăm cu emoţie cele *Patru cântece pe versuri de Bacovia*, ale d-lui Mihail Jora şi cântate de d. C. Stroescu.

28 octombrie

Din „La zid”, ultimul număr (dedicat „Mutatului”), tot desenul lui Anestin trebuie remarcat înainte de orice. Are o poezie acest desen al său, o delicateţă, o graţie, care dovedeşte încă o dată şi încă o dată că humorul nu implică neapărat vulgaritatea.

Cele *Trei figuri din Cinquecento*, despre care vorbeşte d. C. Antoniade în volumul recent apărut la Fundaţiile Regale, sunt Pietro Aretino, Francesco Guicciardini şi Benvenuto Cellini. Un triptic în anumit sens dezolant, căci autorul însuşi îşi rezumă cartea cu o sentinţă: Trei vieţi – trei falimente.

„Aproape contimporani şi asistând la aceleaşi evenimente, nu găsim între aceşti trei decât neasemănări şi divergenţe în fire, în preocupările, în reacţiunile şi în soarta fiecăruia. Se întâlnesc totuşi într-un punct comun: sunt câteşitrei produsul aceleiaşi culturi şi fiecare ilustrează, în domenii diferite, rezultatele la care a dus în mod fatal individualismul exagerat, anarhic am putea spune, ce caracterizează acea cultură”.

Louis Desprez, un nume uitat, revine în actualitate, după 50 de ani de la moartea sa. A fost un romancier şi critic naturalist, care şi-a plătit lipsa de ipocrizie cu un an de închisoare, din care a ieşit pentru ca să moară, la 22 de ani.

Detalii emoţionante se pot găsi în *Memorandum d'un éditeur* al lui P.V. Stock, lucrare despre care am mai pomenit la această rubrică.

Nicio veste despre *Românii e deştepţi.* Nicio veste despre *Teze.* Nicio veste despre *Antiteze.* Nicio veste despre *Atomul.*

De ce? D. Camil Petrescu s-a certat definitiv cu tiparul?

Stendhal a fost francmason, descoperă profesorul Bernard Fay şi destăinueşte acest lucru într-un articol de amuzante informaţii, din „Candide”.

E vorba de o lojă masonică, Sainte Caroline, unde vărul lui Stendhal, acel Martial Daru cunoscut din corespondenţa romancierului, era un important personaj.

„În lista membrilor lojei Sfânta Carolina, de la 1807, pe care o poseda archi-cancelarul Cambacérès, după un domn de Flahant, se găseşte d. de Beyle, 55 rue de Lille, înscris ca „ucenic”.

Curioasă descoperire şi destul de surprinzătoare. Ce căuta frivolul Beyle în austera lojă?

De la cinci la cinci, volumul de nuvele al d-lui Ion Călugăru, se află sub tipar. Va fi în librării pe la sfârşitul lunii noiembrie şi nu e nevoie să spunem că va fi o frumoasă lectură.

31 octombrie

Astă-seară la Paris, în sala Chopin din rue Daru, Sarah Osnath Halevy dă ultimul ei recital european. Dansatoarea yemenită pleacă apoi în America, unde are strălucite contracte de angajament.

Vestea nu ne e indiferentă. Căci Sarah Osnath aici la noi, a luat primul contact cu publicul european. Cine îşi mai aminteşte primul ei recital din iarna lui 1931, când într-o sală nefericită, în faţa unui parter pe trei sferturi gol, sub bătaia unor becuri chioare şi acompaniată de un pian dezacordat, tânăra artistă îşi ridica pentru prima oară glasul ei necunoscut până atunci? Acest glas a biruit. Şi suntem bucuroşi a fi prevestit din primul moment această biruinţă.

Johan Bojer, strălucitul romancier scandinav, a dat într-una din serile trecute, la postul nostru de radio, într-un delicios accent de nordic vorbind franţuzeşte, un *interview*, din care reţinem un detaliu:

o ediţie curentă în Norvegia are 60.000 (şase zeci mii) exemplare.

Orice comparaţie cu stările de la noi este umilitoare.

La răspântie de veacuri, romanul părintelui Galaction, a apărut în editura Cultura Naţională, după ce a fost tipărit în mai multe numere succesive din „Revista Fundaţiilor Regale”.

Nu ştim pentru moment nimic despre această nouă operă, pe care ne-am ferit s-o cetim în revistă, tocmai pentru a evita o lectură fragmentată. Dar este o carte de Gala Galaction – şi e de ajuns.

Desfiguraţii, romanul doamnei Sanda Movilă, tipărit de editura Vremea se află în sfârşit în librării. E o carte pe care am aşteptat-o cu o simpatie, pe care lectura o confirmă pe de-a-ntregul.

„Familia”, excelenta revista de cultură, ce se tipăreşte la Oradea, a apărut cu primul său număr de toamnă. În sumar, semnăturile d-lor Lucian Blaga, N. Davidescu, Mircea Eliade, Victor Eftimiu, M.G. Samarineanu şi alţii. Cronica literară a d-lui Octav Şuluţiu, ca de obicei, vioaie, informată, cuprinzătoare. Multe note informative, ecouri, însemnări.

Dar trebuie mai ales remarcată ancheta întreprinsă de directorul „Familiei” printre scriitorii români şi unguri, asupra suporturilor culturale româno-maghiare. „Familia” îşi precizează treptat caracterul său de revistă de cultură regională.

Câteva cărţi pentru copii vor apărea curând în editura Socec.

Cărţile pentru copii nu sunt desigur cea mai facilă problemă editorială. Dimpotrivă, o socotim mai mult delicată decât a cărţilor de literatură obişnuită.

E foarte bun gândul sus-zisei edituri de a da noii versiuni din *Don Quichotte* şi *Robinson Crusoe.* (Ambele vor apărea în prelucrarea lui Paul Reboux).

În aceeaşi colecţie, d. F. Aderca va tipări un *Cristofor Columb* şi un *Napoleon.*

2 noiembrie

„R. F. R." („Revista Fundaţiilor Regale"), numărul pe noiembrie, apărut ieri, aduce o nuvelă inedită a lui Gib Mihăescu.

Sperăm că nu sunt singurele pagini rămase pe urma prozatorului, atât de tragic mort săptămânile trecute. „Revista Fundaţiilor" ar face mai mult decât un act de pietate, procurându-şi manuscrisele inedite ale lui Gib Mihăescu şi publicându-le treptat.

În acelaşi număr, d. Camil Petrescu publică un studiu despre Proust. Este, dacă nu ne înşelăm, prima oară când d-sa vorbeşte pe larg despre marele romancier, căci cu excepţia unui articol publicat în 1932 (într-o pagină comemorativă din „Cuvântul"), nu ştim să mai fi tipărit altceva în această direcţie. Vechi proustian, vechi şi pătimaş, autorul *Patului lui*

Procust aduce lumini critice noi în cetirea şi în înţelegerea lui Marcel Proust.

Detractorii lui Caragiale, studiul d-lui Şerban Cioculescu, încadrează în istoria noastră literară recentele atacuri pornite împotriva lui I. L. Caragiale.

Dar chestiunea e prea gravă pentru o simplă notă informativă.

D. Doctor Ygrec publică o mică broşură despre rasă şi rasism. E o expunere clară, rezumativă şi cuprinzătoare în acelaşi timp, a unei probleme de iritantă actualitate.

Dar d. Doctor Ygrec are acel calm şi acea blajină ironie, care permite să se scrie fără violenţă despre orice lucru, cât ar fi el de violent.

Huliganii, romanul d-lui Mircea Eliade, va apărea pe la începutul lunii decembrie. Şi nu va fi un roman politic, în ciuda titlului său şi în ciuda svonurilor care circulă. Dar va fi un roman de realităţi actuale.

Hilda, cartea pe care o publică d. Ury Benador, drept urmare la romanul său *Subiect banal*, nu este propriu-zis o „replică”. În timp ce *Subiect banal* era scris la persoana întâia şi reprezenta oarecum punctul de vedere al bărbatului în drama sa conjugală, *Hilda* este scrisă la persoana treia şi reprezintă mai mult o reluare obiectivă a întregii drame.

Dar să aşteptăm apariţia – şi vom vedea.

D. Vladimir Streinu scrie nu mai puţin de două foiletoane despre poetul francez... Val. Georgesco.

Unde l-a descoperit? Am fi bucuroşi să cetim şi noi, dar am întrebat zadarnic la librărie.

3 noiembrie

O mică greşală de tipar a schimbat complect sensul unei fraze din articolul nostru de ieri *Mult e dulce şi frumoasă*... N-am face rectificarea, dacă n-ar fi fost vorba de un articol în care era vorba de... sintaxă. Iată aşadar fraza rectificată:

„...întreagă această îmbogăţire a vieţii cere, pentru a fi exprimată, o limbă care să se fi îmbogăţit cel puţin în egală măsură.

În calitate de preşedinte al PEN Clubului, d. Victor Eftimiu, care a protestat la timp împotriva arestării scriitorului maghiar Daday Loránd, adresează unui ziar de dimineaţă o scrisoare de explicaţii. Cităm:

„Ca scriitor liber şi ca preşedinte al PEN Clubului român, socotesc că temniţele sunt făcute pentru escroci, asasini, spioni, incendiatori etc., nu pentru romancieri. Atât şi nimic mai mult.

E o convingere a mea şi cred că dvs. n-aşteptaţi declaraţiuni împotriva convingerilor mele. Ideea naţională n-are ce căuta în această penibilă afacere.”

Frumoase accente găseşte d. F. Aderca în foiletonul său din „Adevărul" de ieri, dedicat în bună parte d-lui Rădulescu-Motru. Desprindem o frază care e rezumativă pentru figura profesorului.

„C. Rădulescu-Motru nu poate suferi un patriotism întemeiat pe ignoranţă şi susţinut cu otrăvurile care ucid pe-ncetul germenii vitali cei mai preţioşi ai iubirii de patrie şi uneori însăşi patria: intoleranţa, prejudecata, meschinăria. El nu are nevoie de lecţia niciunui mahalagiu pentru a-şi iubi patria – al cărei hotar de miazăzi îl vede de câte ori se urcă în cerdacul strămoşesc de pe dealurile Mehedinţului – şi de cincizeci de ani, de pe catedra Universităţii din Bucureşti, el se străduieşte să desbalcanizeze acest neam românesc căruia îi doreşte altă soartă decât a popoarelor de fetişuri ecuatoriale."

Veţi ceti desigur *Desfiguraţii*, romanul d-nei Sanda Movilă, apărut în editura Vremea. E adevărata inaugurare a noului anotimp literar.

Despre *Mathesis*, admirabilul eseu al d-lui C. Noica, scrie o întârziată cronică literară d. G. Călinescu în „Adevărul literar". Iată o carte care îşi face un drum răbdător şi sigur în scrisul românesc.

7 noiembrie

Georges Duhamel, devenit director al editurii Mercure de France, în locul defunctului Alfred

Vallette, readuce în actualitate problema „crizei cărţii”, pe care o consideră extremă. Consumul literar intern al Franţei devine din ce în ce mai redus, iar exportul de cărţi în străinătate se restrânge şi el din cauza dificultăţilor monetare. Duhamel este de-a dreptul alarmat.

„Nimeni nu se poate dezinteresa de această nenorocire. Că vinurile noastre, automobilele noastre, obiectele şi chiar legumele şi fructele noastre rămân nevândute este desigur groaznic şi e mare păcat pentru renumele şi finanţele noastre. Dar ca gândirea Franţei să nu mai poată ieşi din Franţa, declar că este o calamitate pentru întreaga lume şi pentru noi înşine”.

Noi, bieţi cetitori care am ajuns să plătim cea mai subţire cărţulie franceză cu 140 de lei, nu putem decât să-i dăm dreptate lui Duhamel. Dar să existe oare soluţii?

Cel care a scris *Scènes de la vie future,* unde ataca, după cum ştiţi, cu violenţă radiofonia si cinematograful, nu-şi uită nici astăzi vechile sale marote. Într-adevăr, în concluziile articolului său, Georges Duhamel mai aruncă o lance împotriva ecranului şi a microfonului.

„Eu nu sunt, cum s-a zis, un duşman de neîmpăcat al T. S. F.-ului şi al cinematografului. Dar, repet, aceste două extraordinare invenţiuni au dat o lovitură de moarte cauzei cărţii şi a spiritului. Nu se poate funda cultura unui popor esenţialmente pe „*haut-parleur*” şi pe „*caméra*”. Tot viitorul nostru este în joc. Cinematograful şi radio-ul sunt opera ştiinţei. Este oare posibil ca această ştiinţă să se devore pe ea însăşi? Este posibil ca ştiinţa să aibe această virtute paradoxală de a da naştere, în viitor, la ignoranţă şi îndobitocire?”

Nu avem desigur intenţia să discutăm acest violent atac. Tot ce a fost de replicat s-a replicat după apariţia *Scenelor vieţii viitoare*. De altfel, o notă de „breviar” nu-şi poate lua asupră-şi sarcina de a discuta o problemă.

Întâmplarea face însă ca nu mai departe decât aseară să fi ascultat prin radio un extraordinar concert, transmis de la Varşovia.

Socotiţi şi dvs.: *Trio pentru oboi, bason şi pian* de Poulenc, Sonată de Corelli, *Concertul în do major pentru pian şi orchestră* de Beethoven, *Simfonia clasică* de Prokofiev. O astfel de seară nu ajunge pentru a justifica o invenţie ca radiofonia?

Duhamel, care este el însuşi muzician (ne-a mărturisit acum câţiva ani, când a fost la Bucureşti, că face seara în familie muzică de cameră, el ţinând partea flautului), este cel puţin din acest punct de vedere injust cu radiofonia.

8 noiembrie

Ziua de ieri a îmbogăţit, vitrina librăriei cu o foarte frumoasă tipăritură ce onorează întru totul Fundaţiile Regale. Este vorba despre *Autobiografia* lui Stanley, apărută în colecţia „Energia” şi tipărită admirabil, aşa cum orice carte destinată marelui public ar trebui să fie.

Este o adevărată carte de „energie”, una din operele vii, umane şi generoase, care se adresează tinerimii de oriunde şi de totdeauna.

Să adăugăm că volumul acesta îndeplineşte vechiul deziderat al eftenirii cărţii, 500 de pagini – 60 de lei.

L-am ascultat luni seara la radio pe d. Perpessicius vorbind despre câteva cărţi şi ne-am amintit că în colecţia revistelor şi a ziarelor aşteaptă zeci şi sute de „menţiuni critice” să fie adunate în volum şi redate astfel circulaţiei literare, pe care din plin o merită.

Fundaţiile Regale care au tipărit volumul II al *Menţiunilor* d-lui Perpessicius nu se simt obligate să continue? Punem întrebarea şi o vom pune mereu, până ce vom căpăta un răspuns.

9 noiembrie

A apărut, şi este o sărbătoare pentru poezie, un nou volum de versuri de Adrian Maniu. Se numeşte *Cântece de dragoste şi moarte* şi apare în editura Cultura Naţională, care este editura poeţilor.

N-am avut decât timpul de a răsfoi volumul. Vom vorbi despre el pe larg, poate chiar în cronica noastră de săptămâna viitoare. Să transcriem pentru moment poemul ce închide cartea – poem cu oarecari ecouri argheziene, care nu-l împiedică însă să fie frumos.

Se stinge gândul, putrezeşte mâna
Sângele inimei îngraşe ţărâna
Cine rămâne, vadă întreaga zădărnicie.
Nici măcar suflet să nu fie.

De ce am cântat, la ce am suferit,
Am păcătuit şi am iubit,
M-am trudit şi m-am zbuciumat
Am înţeles şi n-am aflat.

Uitare, amintire, totuna.
Învierea e fără îndreptăţire,
Şi e nătâng să pierim pe totdeauna.
Amar dorul binelui, nu vrea răsplătire.

Dragostea de ce m-a amăgit?
Cugetul de ce n-a fost crin?
În nemărginire, iată veşnic sfârşit,
În a cărei pierzanie închin.

Caractere şi confidenţe este titlul unei serii de reflecţii, pe care le publică de la un timp Maurice Martin du Gard, descoperindu-ne un spirit de o ascuţime şi uneori de o răutate polemică incisivă. Iată un exemplu:

„Puţine luni înainte ca moartea să-i fi redat oarecare glorie, acest poet era abandonat. Îşi petrecea toată ziua în pat, cu perdelele trase, lămpile stinse. Nu vreau să văd oameni, ordonase el. Dar, fiindcă nu venea într-adevăr nimeni, secretara lui se ducea din când în când să sune la poartă”.

Şi încă un exemplu:

„Publicul ignorează raţiunile intime ale talentului şi pune succesul pe seama talentului sau a inspiraţiei. Cutare autor îşi scria piesele doar pentru a o păstra pe nevastă-sa. Dar îndată ce ea l-a părăsit, a scris o piesă mai puţin bună, ca să se convingă cât este de nenorocit. Şi acum nu mai are nimic de spus.”

Cetitorul va recunoaşte în aceste scurte accente răutăcioase influenţa lui Jules Renard, incontestabil maestrul genului.

Pentru că veni vorba de Jules Renard, să amintim cetitorilor noştri că a apărut de curând în editura N.R.F. jurnalul intim al scriitorului. Este o operă de extrem interes psihologic şi de excepţională valoare literară.

Dacă nu ne înşelăm, cel dintâi care a vorbit pe larg despre această operă la noi a fost d. Şerban Cioculescu într-un foarte frumos studiu informativ publicat în 1928, în revista „Kalende”.

10 noiembrie

Părintele Galaction pare a fi dat în ultimul său roman, *La răspântie de veacuri*, cartea sa de sinteză epică. Nu am cetit deocamdată decât prefaţa, ce ne introduce în lectura celor două volume, recent apărute. Din această prefaţă se poate înţelege că nu suntem decât la începutul unei opere de proporţii mult mai mari, având ambiţia de a îmbrăţişa o întreagă societate, o întreagă epocă:

„Urzeala cărţii mele – câtă se vede azi şi câtă va mai fi – este luată dintr-un jurnal intim şi complectată, după trebuinţă, cu mărturiile cotidianelor epocei. Din acest punct de vedere, fabula mea are picioare de cronică...

Aşa era atmosfera politică, aşa s-au perindat unele evenimente şi aşa a curs, printre ele, viaţa eroilor mei. Mai târziu, peste cine ştie câtă vreme, cine ştie ce iubitor de cioluri şi de necropole literare poate că-şi va bate capul să stabilească, anume cum cresc urzicile pe morminte şi cum mănâncă ficţiunea literară lespezii faptelor petrecute."

Nu este singurul pasaj interesant al acestei prefeţe, în care romancierul încearcă să ne dea felurite explicaţii cu privire la opera sa. Îndeosebi reţinem rândurile privitoare la stil.

„Mi s-a spus uneori de către, cetitori inteligenţi: „Eroii tăi vorbesc prea din carte..." Cred că aşa este. Aceasta provine din marea mea convingere că îndeletnicirea literară trebuie să fie prevăzătoare, dornică să instruească pe ceilalţi şi să le folosească. Cine scrie chiar şi literatură trebuie să fie cel puţin un pedagog dacă nu un profesor... Eroii mei vorbesc prea urban, prea preţios. Se poate... Îi las aşa... În privinţa bunei cuviinţe a dialogului şi în privinţa elocinţei celor ce vorbesc în cărţi, îmi amintesc de splendida carte a lui Théophile Gautier: *Le Capitaine Fracasse*. Mai ţineţi minte? Însuşi banditul Agostino se exprimă mult mai elegant decât unii dintre scriitorii de azi."

Nu ştim dacă banditul Agostino avea dreptate exprimându-se elegant. Noi nu împărtăşim, în ce ne priveşte, opinia părintelui Gala Galaction despre caracterul „pedagogic" al literaturii. Dar e un punct de vedere ce merită să fie cunoscut, mai ales când aparţine unui autor de calitatea sa.

În sfârşit, o observaţie asupra titlului sub care apare romanul. *La răspântie de veacuri* nu este titlul său iniţial şi se pare că autorul nu l-a acceptat prea bucuros.

„Adevăratul titlu al fabulei este *O lecţie asupra lui John Stuart Mill.* Cu prilejul vreunei ediţii viitoare, poate că voi restabili adevăratul titlu."

Nu înţelegem de ce trebuia neapărat aşteptată o ediţie viitoare. Dacă titlul adevărat era *O lecţie asupra lui John Stuart Mill*, el trebuia păstrat, chiar cu riscul de a părea cam şcolăresc. Credinţa noastră este că nu există titluri bune şi titluri proaste.

Iar un titlu nu poate schimba destinul unei opere.

11 noiembrie

Nu de mult d. Camil Petrescu spunea într-un *interview* că d. G. Călinescu este „stupefiant de periculos" în critică şi mai ales în ce priveşte cărţile de proză. Observaţia e mai mult decât justă. Dacă vreţi s-o verificaţi, cetiţi în ultimul număr din „Adevărul literar" cronica d-lui Călinescu despre romanul *La răspântie de veacuri.* Nimeni n-ar putea să atace o carte mai ferm şi în acelaşi timp mai reverenţios.

Despre *Desfiguraţii*, romanul d-nei Sanda Movilă, scrie în „Vremea” d. Pompiliu Constantinescu o cronică de excelentă observaţie, clară, justă, precisă.

„La zid” dovedeşte mereu, cu fiecare număr, că humorul nu implică neapărat grosolănia şi că eleganţa nu exclude incisivitatea.

Huliganii, romanul d-lui Mircea Eliade, e în faza ultimelor corecturi. Totuşi nu va fi în librării decât în primele zile ale lui decembrie.

Aşteptăm să se termine memoriile pe care Colette le publică în „Marianne” pentru a vorbi despre emoţionanta lor frumuseţe. Colette e o mare scriitoare. Acest lucru nu se ştie încă la noi, unde opera sa trece drept frivolă şi superficial femenină. Puţină lume bănuieşte adâncimea, sinceritatea, puterea, graţia prozei sale. Iar aceste amintiri pe care le publică acum sunt de o încântătoare şi ironică melancolie.

Apropierea decernării premiului Goncourt dă editurilor franceze un ritm precipitat de activitate. Romanele tinere se îmbulzesc. Din aceste valuri de cărţi reţinem *L'irrésistible* de André Fraigneau, tânăr romancier despre care nu de mult am scris un articol de prezentare.

Va trebui să vorbim mai pe larg despre numărul pe noiembrie al revistei „N.R.F.”. Claudel, Valéry, Gide, Thibaudet, Alain, Jules Romains – nu e puţin. Şi nu mai vorbim de cronici note şi celelalte.

Dar pe acum trebuie să remarcăm că pasajele privitoare la Francis Jammes, din carnetul lui Gide, sunt de primă importanţă. Vom insista într-un articol viitor.

André Maurois dă într-un *interview* curioase explicaţii despre atitudinea engleză faţă de conflictul italo-abisinian:

„Au fost totdeauna, din secolul al XVI-lea două Anglii: Anglia Puritanilor şi Anglia Cavalerilor. Cavalerii, adică Biserica anglicană, devotamentul către monarhie la început, şi apoi Partidul Conservator şi fondatorii imperiului. Puritanii au pus dimpotrivă totdeauna morala individuală deasupra oricărei filozofii naţionale sau imperiale.

Adesea, a existat conflict între cele două Anglii. În momentul războiului din Transvaal, de exemplu, o parte din Anglia puritană, luase atitudine împotriva răsboiului.

Or, în conflictul actual, s-a întâmplat ca cele două jumătăţi ale ţării, pentru raţiuni diferite, să ia aceiaşi atitudine. Puritanii apără Societatea Naţiunilor dintr-o raţiune morală... iar Cavalerii o apără pentru că socotesc că e o metodă mult mai simplă spre a neutraliza continentul decât vechea balanţă a puterilor. Dacă observaţi trecutul, vedeţi că Anglia a fost totdeauna obligată să provoace coaliţii împotriva oricărei puteri europene ce devenea prea tare. Ea consideră acum că Societatea Naţiunilor este o coaliţie permanentă al cărui duşman variază.”

13 noiembrie

Primim la redacţie un elegant volum de Krishnamurti *Cuvântări şi răspunsuri la întrebări*, tipărită în româneşte de Editura Stelei în condiţiuni tehnice admirabile. Editura aceasta nu ne este cunoscută decât prin traducerile sale din operele tânărului profet. Este mai mult decât o editură: aproape un grup misionar. Ne facem datoria de a anunţa cartea, dar vom avea impietatea de a spune că problema în sine nu ne interesează deloc.

Radiofoniştii norocoşi – şi ne înumărăm se vede printre ei – au putut prinde duminică, prin postul Paris P. T. T., concertul dirijat de George Enescu, avându-l ca solist pe tenorul Joseph Schmidt. Au fost două ceasuri bune.

„Revista Fundaţiilor Regale” este totuşi – şi de departe – cea mai bună publicaţie de literatură şi critică pe care o avem. Spunem „totuşi”, pentru că recente discuţii au încercat să pună la îndoială valoarea acestui volum lunar, care ne aduce cu fiecare număr un material de o bogăţie, de o diversitate şi de un interes pe care nu ştim ce altă revistă românească le-ar putea realiza. Ni se pare că o judecată critică nu se poate referi la un simplu detaliu, ignorând o întreagă linie de ansamblu. Colecţia „R. F. R.” este un bun definitiv câştigat culturii române şi peste acest lucru nu se poate trece.

Plutonul de execuţie, romanul d-ul Sergiu Dan e în curs de transcriere. Care din lectorii *Surorilor Veniamin* ar bănui că scrisul fluent, cursiv, precis al romancierului, este precedat de o atât de minuţioasă elaborare?

O mică antologie bulgară publică editura *Şantier*, reunind într-un volum mai mulţi nuvelişti din generaţiile ultime ale scriitorilor de dincolo de Dunăre. Nuveliştii traduşi fac parte cu deosebire din grupul scriitorilor proletari şi socializanţi. Dar caracterul de document literar subzistă, deşi criteriul editurii e mai mult politic.

15 noiembrie

Studiul d-lui Şerban Cioculescu despre Tudor Arghezi făgăduit Culturii Naţionale, mai apare sau nu? Nu avem nicio veste – şi e de două ori păcat. Păcat pentru critica noastră literară, căreia o carte despre Arghezi, scrisă de Şerban Cioculescu, îi lipseşte cu adevărat. Şi păcat pentru frumoasa colecţie de eseuri, pe care Cultura Naţională a inaugurat-o anul trecut şi cate a rămas în drum după primele, două volume apărute.

Din cronica lui Lucien Dubech la deschiderea Comediei Franceze, aceste rânduri emoţionante prin simplicitate:

„Fotoliul lui Molière: e tot ce a fost mai mişcător în întreaga seară. Dacă nu importă ce noţiune ar avea o amintire echivalentă lui Dante, Shakespeare, Cervantes sau Goethe, nu ar putea să o contemple cu un ochi sec. În ce ne priveşte pe noi, unul din miracolele noastre vrea ca această relicvă mortuară să fie un izvor de viaţă. Acest om mort a lăsat un teatru care trăieşte, primul teatru din lume. Banalitate. Primăvara este banală, privighetoarea e banală, moartea este banală. Arta nu le împiedică să fie emoţionante."

G. Brăescu („Maiorul Brăescu" – cum ne-am obişnuit să-l numim, deşi este de mult colonel) revine la literatură. Va face să apară curând, în editura Ciornei, un roman, *Conaşii.* Vestea e bună. Căci, nu încape îndoială, d. Brăescu este un scriitor de remarcabile calităţi. Activitatea sa de gazetar humorist, care l-a dus adesea la penibile facilităţi, nu ne poate face să uităm puterea de observaţie, siguranţa notaţiei psihologice, vivacitatea dialogului, forţa concentrată a trăsăturilor comice, revelate în primele sale schiţe şi nuvele.

Destinul acestui scriitor a fost dintre cele mai ciudate. Lansat la început printr-o susţinută acţiune critică a d-lui Lovinescu, a ocupat primul plan al actualităţii literare, pentru ca după câtva timp să treacă fără nicio explicaţie în umbră.

S-ar putea – şi noi o dorim din toată inima – ca viitorul roman al d-lui Brăescu să fie o adevărată reîntoarcere.

Paştele blajinilor se numeşte noul roman al d-lui Mihail Sadoveanu, apărut ieri la Cartea Românească. Titlul e frumos. Şi ne va fi plăcut să cetim o carte de Sadoveanu, care nu e desigur totdeauna bună, dar este de multe ori odihnitoare.

17 noiembrie

Turnuri în apă, romanul d-lui Sandu Teleajen, a apărut ieri în editura Cugetarea. E un compact volum de 400 de pagini mărunt tipărite. D. Sandu Teleajen e un scriitor moldovean, nu numai prin origină ci şi prin gen, mentalitate, atmosferă. Puţin sadovenizant, cu destule reminiscenţe „medelene”, d-sa e un povestitor abundent, patetic, romanţios, foarte capabil să emoţioneze prin toate aceste calităţi pe cetitorii simţitori. Vom recenza la timp volumul în cronica noastră literară.

Desenul lui Anestin din ultimul număr al revistei „La zid” este extraordinar ca virulenţă polemică. Tradiţionala lupoaică, transformându-se în vacă de muls, printr-un joc de umbre, devine o adevărată cheie pentru înţelegerea societăţii şi psihologiei politice româneşti. Cine ar putea traduce în cuvinte umorul incisiv al acestui mare pamfletar care e Anestin?

D. Tudor Arghezi evocă în câteva *Amintiri din cafenea* figura legendarului Braţu, care – se ştie – a fost un pitoresc erou al boemei bucureştene şi a servit de model multor romancieri.

„Erau la masa lungă, îmi amintesc, consumatori care purtau numele de Minulescu, Iser, Ressu, Anghel, Rebreanu, Gârleanu, dar era şi Braţu, un intelect variat şi un mare geniu de cofetărie cu aperitive. El înjura fără să supere şi fără să se supere nici el, blajin şi candid în fond, pentru versuri, pentru proză, pentru pictură, pentru critică, muzică şi filosofie... Recita cu cartea închisă în buzunar, pe clasicii latini şi greci, descifra cu gândul sonorităţile partiturilor complicate, comentator util şi documentat în toate problemele discutate. Tăcuţii de colo, luaţi în furca diatribei, din întâmplare, amestecaţi cu paiele ca nişte coji de pepene, erau sfecliţi de admiraţie mută. Braţu ştia cum trebuie realizată opera de artă perfectă, indiferent de specialitate şi sfida cu instinctul lui sigur şi cu principiile fără greş.”

În continuare, amintirile d-lui Arghezi deviază puţin spre actualitate şi aruncă o mică săgeată polemică în obsesiile de gramatică ale lui T. Pisani. Se ştie că d. Pisani este un purist şi că în această calitate este indignat de proza argheziană.

„Aş avea numai felicitări pentru un bărbat care la o vârstă aşa de înaintată purcede să cugete, să scrie şi să îndrepteze vorbirea românească. Decât să joace cărţi sau să aştepte ucenicele de croitorie pe coridoarele sucite dinspre curte, tot e mai onest pentru un venerabil om de jurnal să-şi potrivească vârful şovăitor al limbii pe induraţiile cuvintelor tipărite. Şi îmi place la d. Pisani sprinteneala neaoşă de mare cărturar cu care se confundă în neamul cronicarilor şi în premergători şi familiaritatea d-sale pitorească. D. Pisani îi adoptă pe toţi fără discuţie, nici rezervă."

D. Anton Holban transcrie într-o notă din „Vremea" un pasaj din Marcel Proust. Îi suntem recunoscători. Ne deşteaptă din amintire vechi bucurii de lectură.

18 noiembrie

D. N. Davidescu publică în „Cuvântul liber" o urmare a pamfletului său *Inaderenţa lui Caragiale la spiritul românesc*. De astă dată nu-i mai contestă „aderenţa", ci de-a dreptul valoarea. Ca exerciţiu extravagant nu e rău. Ba e chiar pitoresc şi amuzant. Dar sperăm că nici d. Davidescu nu pune mai multă gravitate în sentinţa sa.

Şi pe urmă, toată discuţia e inutilă. Inutilă, fiindcă orice s-ar spune, Caragiale trăieşte. E singurul nostru clasic viu în toată întinderea operei sale. Dincolo de această constatare, tot restul e simplă arguţie.

Vineri seara au fost 15 minute româneşti la unul din posturile radiofonice italiene. Ne-a fost plăcută această surpriză, pe care ne-a făcut-o aparatul nostru. Din nefericire, *speaker*-ul italian – care vorbea cu mişcătoare eforturi româneşte – nu ne-a vorbit decât despre Abisinia. Şi nu ne-a spus lucruri noui.

Ingenioasă reclama pe care o face editura Cartea Românească romanului *Paştele blajinilor*: „cel mai proaspăt roman al lui Sadoveanu”...

D. Radu Boureanu e un poet sensibil. Va şti să fie şi un prozator de egală valoare? Iată ce ne va spune romanul pe care îl publică în editura Ciornei.

În „Marianne”, ultimul număr, foarte curios articolul *Tolstoi mutilat* scris de un rus, pe nume Zinovy Lvovsky. Aflăm de acolo ce libertăţi îşi îngăduiau editorii şi directorii de ziare în manuscrisele marelui scriitor pe care le „îndreptau” după gustul lor. Întreg articolul aduce o seamă de detalii, unele amuzante, altele melancolice, despre condiţiile în care lucra Tolstoi.

20 noiembrie

Rechemarea generalului De Bono din Abisinia şi înlocuirea sa cu mareşalul Badoglio ne impune un „post-scriptum” la scurta conversaţie pe care am avut-o prin scris cu d. Camil Petrescu.

Trebuie să observăm că, din primul moment de când a început să scrie asupra conflictului italoetiopian, d. Camil Petrescu a afirmat un lucru cel puţin extravagant: anume că generalul De Bono este incapabil.

Sentinţa aceasta era riscată. Să locuieşti la Bucureşti, să citeşti ca orice civil telegramele Rador şi să afirmi, de la câteva mii de kilometri, că un general, conducător al câtorva armate, este un militar incompetent şi că tactica sa este greşită – să afirmi cu seninătate un astfel de lucru este o enormitate... Surâsul tacit care l-a întâmpinat pe d. Camil Petrescu era surâsul unui scepticism justificat.

Justificat până sâmbătă seara, justificat adică până în momentul în care telegrama Rador anunţa acest lucru uluitor, acest lucru stupefiant, acest lucru absurd... că totuşi generalul De Bono a fost rechemat.

Jocul inteligenţei care devansează jocul faptelor este emoţionant.

Lipseşte din ultimul număr al „Vieţii româneşti” numele d-lui G. Călinescu, pe care îl ştiam până într-un timp criticul titular al venerabilei publicaţii. De ce ? Nu ni se dă nicio explicaţie. Să fie noi avataruri ale interesantului, dar inconstantului critic?

Coperta poartă numele a numai doi directori: d-nii Mihai D. Ralea şi Ernest Ene. Am vrea ca aceste schimbări de gospodărie internă să fie de bun augur.

Observăm cu plăcere că diverşi confraţi, care au bunăvoinţa măgulitoare de a utiliza unele date informative din scrisul nostru, au început să indice sursa.

Aşa se întâmplă bunăoară cu *interview*-ul d-lui Stere, publicat de noi luna trecută. Cu prilejul sărbătorii a 70 de ani de viaţă, un confrate citează din acel *interview*. Citează şi – spre via noastră surprindere – arată de unde citează. Felicitări.

Hilda, romanul d-lui Benador va fi în librării în primele zile ale lui decembrie.

Va fi de altfel o săptămână foarte agitată din punct de vedere editorial, căci aproape în acelaşi timp vor vedea lumina zilei toate cărţile sezonului de Crăciun.

21 noiembrie

Am mai vorbit la această rubrică de curioasa carte apărută la „N. R. F.": *Esquisse d'un traité du roman* de Léon Bopp.

Este un straniu manual care-şi propune nici mai mult nici mai puţin decât să facă educaţia romancierilor. De altfel, banda cărţii poartă, cum am mai subliniat o dată, următoarea ciudată invitaţie: „Deveniţi romancieri!" Metoda de a deveni romancier Léon Bopp o explică pe nu mai puţin de 254 de pagini. Cam mult pentru a le rezuma aici.

Să semnalăm însă – cu titlu de curiozitate – un „registru alfabetic de subiecte" pe care autorul tratatului le pune la dispoziţia povestitorilor fără prea multă imaginaţie. Între subiectele propuse sunt unele cu adevărat sugestive. De exemplu, la litera I, la cuvântul „Imitaţie”, veţi găsi următoarea interesantă temă de roman:

„Imitaţie. Romanul unui mic grup de oameni (familie, populaţie a unui sat) care se imită unii pe alţii, inconştient sau voluntar. Ar putea fi destul de comic.”

Tot atât de amuzante sunt exerciţiile de stil, pe care d. Léon Bopp ni le propune cu toată seriozitatea.

„...În mod experimental s-ar putea cerceta ce ar deveni stilul lui Bossuet, dacă i-am şterge perioadele, stilul lui Chateaubriand, dacă i-am scoate imaginile vizuale şi auditive, stilul lui Victor Hugo, dacă i-am suprima antitezele, stilul lui Zola, dacă i-am şterge termenii grosolani sau vulgari. Sau de asemeni ne-am strădui să vedem ce rezultate poate da un amestec din stilul lui Bossuet sau Pascal, sau Rousseau, sau Victor Hugo, cu stilul lui Voltaire sau Renan, sau Anatole France.

Nu se poate spune că d. Léon Bopp nu are imaginaţie.

Din „Viaţa românească”, ultimul număr, am fi bucuroşi să putem cita o pagină remarcabilă. Este însă greu de găsit.

Sunt, în primul rând, în sumar trei mari fragmente de carte. Un fragment din romanul *Nirvana* al d-lui Cezar Petrescu. Un fragment din *Estetica* Vol. II a d-lui Tudor Vianu. În sfârşit, un fragment din *Hilda* d-lui Ury Benador. Aşteptăm apariţia volumelor respective, pentru a le ceti. O revistă nu se defineşte prin fragmentele pe care le publică.

În restul numărului, lucruri de interes secundar. Un articol despre America, articol venit cam târziu, căci America nu mai e o problemă de actualitate cum era acum trei ani. Un articol despre Maeterlinck, nici el de cea mai palpitantă actualitate.

Amuzantă cronica d-lui Demostene Botez: *Contratimp*. În schimb poemul său (*Singurătate*) ni se pare a fi de o inspirație obosită.

Amuzante de asemeni notele de cinematograf ale d-lui Suchianu.

Surprinzător de plate notele polemice de la Miscellanea.

22 noiembrie

Cronica literară, care în mod obișnuit trebuia să apară în „Rampa" de azi, va apare în numărul nostru de mâine. Cetitorii vor ierta această abatere, căreia trebuie să i se recunoască scuza de a fi rară.

D. H. Bonciu, autorul câtorva volume de poeme, va face curând să apară al doilea al său roman, *Pensiunea d-nei Pipersberg*. Dacă ne amintim formula cu totul personală a precedentului său roman, *Bagaj*, suntem îndreptățiți să așteptăm o carte de interesantă construcție. Romanul apare în editura Eminescu.

Vom scrie desigur pe larg despre corespondența lui Duiliu Zamfirescu cu Titu Maiorescu, pe care o publică în „Revista Fundațiilor Regale" d. Emanoil Bucuța. Așteptăm însă deocamdată sfârşitul acestei corespondenţe, ce se află încă în curs de publicare.

Dar câte lucruri de interes documentar nu pot fi desprinse din aceste scrisori. Bunăoară acest fragment, edificator în ce priveşte viaţa literară acum 40 de ani:

„Alecu Vlahuţă a vândut, în 6 luni, 4000 exemplare din romanul lui *Dan*. I-am scris să-l întreb dacă era adevărat ceea ce mi se spunea, el îmi răspunde: „*Dan* s-a tras în 5.200 exemplare, din care s-au vândut până acum 4000. Am câştigat net vreo 7000 frs., dar până să-i scot – cu ţârâita – de pe la librari, vai de capul meu! E vădit că a început să se vândă şi la noi literatura etc." Astea mi le scrie ieri.

Admiţând că Vlahuţă este mai cunoscut, că a făcut reclamă volumului său, că are la dispoziţie o foaie de luptă literară, – totuşi rămâne faptul cetirei a 4 mii exemplare în 6 luni, fapt îmbucurător şi ispititor."

Aceste cifre ar merita comentate mai pe larg. Dar şi la prima vedere ele indică o zdrobitoare superioritate materială a scriitorului de pe vremuri asupra scriitorului de astăzi. Şi au trecut de atunci 40 de ani. Şi ne-am mărit ţara de două ori. Şi am ajuns un popor de 18 milioane de suflete...

27 noiembrie

D. Pompiliu Constantinescu dă două replici d-lui N. Davidescu în „cazul Caragiale".

Prima apare în „Vremea” şi este în comentar critic asupra recentului atac împotriva lui Ion Luca.

A doua replică este publicată în „La zid”, sub forma unei scrisori adresate din purgatoriu de către Caragiale în persoană „domniei sale domnului N. Davidescu, literat daco-român”.

Nu e numai o pagină de admirabil humor. Este în acelaşi timp o pagină de precizări foarte serioase, în ciuda tonului cu atâta dreptate persiflant. Trebuie să cetiţi această epistolă. Ea restabileşte proporţiile în senzaţionalul caz, deschis cu prea multă violentă polemică de către d. Davidescu. Această epistolă aruncă acea poantă de ironie cordială, pe care însuşi Caragiale ar fi utilizat-o, ca să pună la punct gravul proces de „inaderenţă” ce i se face. Citām:

„Dar uite, dragă Nicule, oricât nu m-aş supăra eu, nu-i frumos ce ai făcut tu, că te-ai făcut de râs cu toate beţele-n roate ce mi le-ai pus. Că ba sunt grec, ba călător strein prin ţara mea, ţara lui Mitică, că n-am aderenţă la nu ştiu ce specific, pe care voi simboliştii îl luaţi din toată lumea.

N-au venit într-o zi pe la mine, cu toată opera ta, bătute-ar norocul, Nicule, Baudelaire ăla cu păru vopsit, şi Gourmont, şi Villiers de L'Isle-Adam, şi Poe, cam pe două cărări, să mă facă răspunzător... că le-ai luat tot specificul literar, că ai călătorit prin toată opera lor?”

Se înţelege, noi nu putem trata pe d. N. Davidescu cu vehemenţa cu care d-sa îl maltratează pe Caragiale. D. Davidescu este pentru noi (şi rămâne chiar în urma acestei penibile întâmplări) un romancier de interesante resurse, un poet de demnă ţinută. De câte ori am avut prilejul, am remarcat valoarea deosebită a operei sale.

Dar Caragiale primează – şi de acest lucru nimeni nu se va supăra. D. Davidescu şi-a ales prost obiectivul.

„Dacă francezii ar avea cu toţii o viaţă interioară, notează Maurice Martin du Gard, ar menţine cu mai multă grijă între ei pacea, care le este necesară.” Cuvântul e frumos. Dar el se aplică numai francezilor? Viata interioară e un lucru pierdut – şi nu numai în Franţa, ci pretutindeni.

Câte lamentabile lucruri nu sunt explică în societatea românească prin aceiaşi absenţă?

Găsim cu bucurie, între numele citate de „Nouvelles litéraires” ca având cele mai multe şanse pentru Premiul Femina, numele lui André Fraigneau, pentru care am scris încă acum câteva săptămâni o scurtă prezentare.

Eminescu al d-lui Cezar Petrescu, volumul II, va fi probabil, amânat pentru luna ianuarie. În schimb, *Bălăuca*, episodul eminescian făgăduit de d. E. Lovinescu, apare curând. Probabil săptămâna viitoare.

29 noiembrie

Din ultimul val de cărţi recent apărute, reţinem în primul rând *Loreley* de d. Ionel Teodoreanu.

De acord sau în dezacord cu literatura Medelenilor, trebuie să recunoaştem în d. Ionel Teodoreanu un moment important în epica noastră modernă. E un romancier care a dat expresie unei lumi, cu larg ecou în publicul mare. Acest lucru nu ne poate determina atitudinea critică, dar ne impune atenţia.

Şi pe urmă, nu vom uita niciodată suavele bucurii pe care mai demult le găseam în *Uliţa copilăriei* şi în primele pagini din *Medeleni*. Pentru aceste amintiri, vom ceti *Loreley*.

Restul după lectură.

Hotel Maidan, cartea d-lui Stoian Gh. Tudor, şi descoperirea editurii Cultura Naţională să fie într-adevăr revelaţia despre care se vorbeşte?

Ne amintim a fi cetit sub semnătura d-lui Stoian Gh. Tudor câteva schiţe în „Cuvântul liber", nu cu mult deasupra liniei de mijloc.

Dar asta nu înseamnează că *Hotel Maidan* nu poate fi un strălucit debut. Vom reveni, se înţelege.

Şi apoi găsim foarte preţioasă orice spargere de cadre, orice curent de viaţă, care vine din alte zone decât ale „lumii literare". D. Stoian Gh. Tudor vine din grădinărie şi acest lucru ne câştigă din capul locului simpatia.

Învinuit de prea mare indulgenţă (şi învinuit mai ales de către scriitorii tineri, care sunt prin temperament intransigenţi) Edmond Jaloux se explică în ultima sa cronică literară, într-o lungă introducere cu caracter general. Această explicaţie ar trebui cetită în întregime, căci găseşte suficiente aplicaţii şi în publicistica noastră literară. Nu putem transcrie în întregime, dar desprindem un pasaj.

„Marii critici au dat totdeauna o mică importanţă contimporanilor lor. Dacă unul dintre noi ar avea onoarea de a fi un mare critic, ceea ce nimeni nu pretinde că este, ar vorbi cel mult de cinci sau şase cărţi moderne pe an şi i-ar lăsa pe tineri, pe debutanţi şi pe ceilalţi să se descurce singuri. În restul timpului ar face mari studii asupra operelor trecutului, asupra acelor opere clasice care aduc lectorului ca şi comentatorului o bogăţie totdeauna nouă de reflexiuni şi achiziţii. Ar consacra de asemeni din când în când un foileton unei mari opere străine.

Aşa proceda Sainte-Beuve şi este cea mai bună metodă. Este metoda care îţi dă cea mai mare autoritate şi care îţi permite să ai totdeauna dreptate”.

2 decembrie

Bălăuca, al doilea episod eminescian al d-lui E. Lovinescu, a apărut. Dintr-o simplă răsfoire a primelor pagini, se poate vedea că firul anecdotic este luat exact din punctul în care îl lăsase volumul precedent, *Mite*. *Mite* se termina cu decizia lui Mihail Eminescu de a pleca la Iaşi, spre Veronica Micle. *Bălăuca* începe cu această plecare. Povestea deci este în continuare. O vom urmări cu interes.

India de d. Mircea Eliade a apărut ieri în a doua ediţie. Un succes care este obişnuit în cariera acestui scriitor, dar un succes de o deosebită semnificaţie, căci *India* nu e nici roman, nici nuvelă, nici pamflet. Aşadar o carte de gândire şi de informaţie nu exclude neapărat atenţiunea publicului şi ea îşi poate găsi, în ciuda atâtor prejudecăţi editoriale, cetitori nu numai de bună calitate, dar şi numeroşi.

D. T. Pisani, vajnicul luptător pentru puritatea limbii, face într-un recent articol propunerea ca pe viitor numele geografice străine să fie ori de-a dreptul traduse, ori cel puţin ortografiate româneşte. Drept urmare, nu vom mai spune Mont-Blanc, ci Muntele Alb. Nu vom mai scrie Greenwich, ci Grinici.

Propunerea este excelentă. După opiniunea noastră, ea ar trebui aplicată şi în alte domenii. În literatură de exemplu. Să scrim de aici încolo Rasin în loc de Racine; Cornei în loc de Corneille; Volter în loc de Voltaire. Şi mai ales să nu mai scrim Shakespeare, nume plin de vocale, ci să scrim direct, ritos şi româneşte, Şecspir.

Astfel, încetul cu încetul, vom regenera gramatica integrală.

D. Dan Botta scrie o viaţă a lui Petru Cercel. Poet, umanist, scriitor de demnă ţinută artistică, d. Botta va fi neîndoielnic un admirabil biograf.

D. Paul Morand anunţă într-un chip foarte sugestiv cartea sa despre Bucureşti: „orientul dulceţurilor şi al ideilor fixe".

Nu e rău, dar nici măgulitor nu este.

Este o anumită grosolănie a reclamei literare, grosolănie de care desigur mai sensibil decât oricine este scriitorul însuşi.

De ce Cartea Românească se simte obligată să-l anunţe pe d. Ionel Teodoreanu „răsfăţatul tinerimii”? Asta se poate spune despre Willy Fritsch, nu despre un romancier, care, să recunoaştem, a rezistat totdeauna cu sobră demnitate primejdiilor celebrităţii.

4 decembrie

Reţinem din cronica d-lui Şerban Cioculescu despre ultimul volum al d-lui Stere acest pasaj definitoriu:

„...d. C. Stere reuşeşte să dea o solidă structură arhitectonică amintirilor sale. Simţul proporţiilor este una din calităţile de seamă ale romancierului. Edificiul se menţine cu siguranţă, pentru că autorul e geometru: nicio prolixitate, nicio confuzie în planurile sale de viaţă. S-a vorbit adesea de spiritul slav, pe care d. C. Stere l-ar fi adus cu d-sa din Rusia, de nu ştiu ce misticism, pâclos, străin spiritului nostru.

În realitate... d-sa e un spirit clar, măsurat, practic, a cărui ideologie ţărănească este pozitivă, ieşită din realităţi, opusă terorimului abstract, şi a cărui construcţie epică este pe măsura spiritului mediteranan.”

Să recunoaştem că această caracterizare critică surprinde şi contrazice impresia noastră despre opera d-lui Stere, care în abundenţa ei epică şi în anumit suflu mesianic, nu ni se părea deloc mediteraneană. Dar e un punct de vedere, care în orice caz ne poate îndruma viitoarea lectură.

Apare la Dorohoi tânăra revistă care se numeşte „Însemnări" şi care în comitetul său de redacţie are fericirea de a înregistra prezenţa unui domn, ce se cheamă nici mai mult nici mai puţin decât... Tolstoi.

Puţin cam împovărător...

Hilda d-lui Ury Benador nu mai apare în decembrie. Poate în ianuarie, poate chiar şi mai târziu.

În orice caz, d. Benador are intenţia de a tipări în martie volumul al doilea din ciclul *Ghetto veac XX* şi nu este exclus ca *Hilda* să apară numai după aceea.

Huliganii, romanul d-lui Mircea Eliade, apare joi.

O dată.

„Revista Fundaţiilor Regale", numărul pe decembrie, a apărut. Un sumar divers, bogat, care merită un comentar amplu. Vom reveni desigur.

7 decembrie

Am primit în redacţie vizita d-lui Stoian Gh. Tudor, autorul romanului *Hotel Maidan*. În urma cronicii noastre de ieri, n-am putea spune că această vizită nu ne-a surprins. D. Stoian Gh. Tudor a venit să ne mărturisească cu o sinceritate dezarmantă că... avem dreptate. Avea cu d-sa un vraf de cărţi, între care *Foamea* lui Knut Hamsun.

„Plec astă-seară la ţară şi am s-o citesc. Dacă ziceţi dvs. că e frumoasă, se vede că e frumoasă... Mie mi-a plăcut ce-aţi zis de mine. Să nu credeţi că sunt supărat. Dacă scriu, baremi să scriu bine, dacă nu, la ce să mai scriu?”

Un astfel de limbaj nu ne putea lăsa indiferenţi. Prin simplicitatea sa, prin admirabila sa candoare, prin buna sa credinţă, d. Stoian Gh. Tudor este nesfârşit superior cărţii pe care a scris-o.

Dar e tânăr şi de la ţară, unde pleacă acum, ne poate trimite într-o zi surprinzătoare veşti.

Confratele „Facla”, sub semnătura celor „trei” (prea mulţi pentru a identifica un singur autor), vorbeşte de nu ştim ce „plecări de steaguri”. Formula e patetică – şi nu e singura formulă patetică.

„Opinia publică intelectuală din această ţară e luminată.”

Vai de mine! Să fie chiar aşa de grav? Să fie chiar aşa de solemn? Faptul că noi n-am vrut să dăm importanţă gravului „caz Ilovici” (da, doamnelor, da, domnilor: există în cultura română un „caz Ilovici”), faptul că n-am consimţit să transformăm un fleac într-o problemă, este într-adevăr o „plecare de steag”?

Să fim serioşi, vorba dumneavoastră!

Foarte frumos catalogul Expoziţiei Zambaccian. Bun gust, discreţie, eleganţă, simplicitate, totul este remarcabil în acest festiv caet de artă.

Suntem convinşi că precizările pe care d. Sică Alexandrescu le-a adus prin „Rampa” de ieri în privinţa piesei *Confraţii* a lui Gib Mihăescu vor pune capăt în fine zvonurilor, somaţiilor, interpelărilor şi protestelor... Când nu există subiecte de articol e bine desigur să se găsească şi o astfel de chestie fulminantă.

11 decembrie

„Familia” de la Oradea aduce un material bogat, divers şi... inegal. Prea multe lucruri vizibil strânse la întâmplare.

Ceea ce însă este excelent în această revistă şi ceea ce îi dă un incontestabil aer de tinereţe, de actualitate, de variaţie sunt cronicile şi notele. Le semnează d. Octav Şuluţiu, critic informat, just, liber, fără prejudecăţi, fără legături editoriale, fără adversităţi altele decât de ordin intelectual. Din restul numărului trebuie din nou subliniată ancheta pe care d. M. Samarineanu, directorul revistei, o continuă printre intelectualii români şi maghiari asupra raporturilor culturale dintre cele două naţiuni.

Prin această anchetă, „Familia” răspunde funcţiunii sale de revistă regională.

Vom reţine din versurile publicate în acest ultim număr al „Familiei” două strofe datorite tânărului poet Ştefan Baciu, autor premiat, după cum vă amintiţi, de către Fundaţiile Regale.

Ştiţi? Lămpile filează în amintirea sa.
Şi somnul nu se înşiruie lângă rufele ude.
Flautul agonizează nicăiri şi-n fiecare stea
Şi numai pasul amintirii tale s-aude.

E cel mai simplu cântec acesta. Aşa:
Pe coapsele tale adorm hulubi sau câteodată
Se culcă fruntea-mi obosită şi grea
Ce plânge după fiecare poemă plecată.

Sinceritatea emoţiei, simplicitatea expresiei, liniştita linie melodică a versului ne câştigă încă o dată atenţia pentru acest tânăr poet, care reprezintă cântecul simplu, în juna lirică românească torturată de obstracţii şi formule.

Cronica d-lui Pompiliu Constantinescu din „Vremea”, după ce schiţează un tablou al cărţilor dedicate vieţii lui Eminescu în genere, se opreşte în mod special asupra romanului *Bălăuca* al d-lui E. Lovinescu, despre care spune cu discreţie şi subtilitate o sumă de lucruri suficient de aspre.

Dar d. Pompiliu Constantinescu este unul din criticii pentru care obiecţia critică nu se confundă cu injuria.

„La zid” este dedicat săptămâna aceasta „jafului”. Mereu aceeaşi îmbinare de pamflet şi ironie, reuşind să împace violenţa cu spiritul şi indignarea cu bunul gust.

Primim la redacţie întâiul număr din „Ani”, revistă de cultură armeană. O broşură elegant tipărită şi un sumar de serioasă informaţie specială.

Într-un cuvânt introductiv, d. N. Iorga fixează programul publicaţiei, spunând că va fi „o revistă de caracter enciclopedic, în care toate raţiunile vieţii armeneşti să fie reprezentate.”

12 decembrie

Din ultimul „Nouvelle Revue Française”, sosit ieri, vom opri desigur, în afara paginilor de jurnal ale lui André Gide, cele douăzeci de pagini dedicate de către Paul Léautaud lui Remy de Gourmont.

Léautaud este necunoscut la noi (în afara d-lui Perpessicius, care ne amintim a fi vorbit cândva, într-o cronică, despre el, credem că nimeni nu s-a ocupat de acest scriitor). Se ştie cel mult că este autorul unei antologii lirice apărută la Mercure de France. E prea puţin. În realitate, Léautaud e un foarte interesant spirit critic de acidă luciditate, moralist dezabuzat şi simulând cinismul, este una din cele mai avertizate minţi franceze.

N-am avut când citi paginile despre Gourmont, dar bănuim că sunt de calitate. De altfel în Gourmont Léautaud trebuie să recunoască un maestru.

În acelaşi număr, Bernard Grasset scrie un eseu *La Valeur et Prix de l'Homme*. Nu este prima incursiune literară a cunoscutului editor, care dovedeşte astfel că negustoria de cărţi nu exclude în chip necesar facultatea de a gândi.

O frază desprinsă din articolul lui Ramon Fernandez despre Henry de Montherlant ar putea servi de definiţie unui întreg gen. Iat-o:

„Există la Montherlant o calitate foarte atrăgătoare: printre atâţia scriitori care vorbesc despre ei înşişi şi numai despre ei înşişi, el face acest lucru în aşa fel încât să fie de folos tuturor. Este o artă dificilă şi asta, în definitiv, calea regală a *Eseurilor* de la Montaigne la Vauvenargues”.

„Răboj” se cheamă o tânără revistă apărută deunăzi. Nu ştiu de ce a apărut pe vremuri, nu ştiu de ce a dispărut şi mai ales nu ştiu de ce reapare. Dar vom transcrie o singură frază şi vom fi dumiriţi.

„Însă te întrebi mereu, răspunsurile creîndu-ţi mereu ocazia une-i (sic!) alte întrebări, bine dar atunci simţi ceva contrariu, ceva inutil, nu pot să precizez ce, ceva cu totul gratuit şi nesemnificabil, de mascare a unor goluri ce mă împresoară din spate şi care cresc până mă cuprind în mijlocul lor.”

E puţin cam confuz, dar, oricât ar fi de „gratuit” şi mai ales de „nesemnificabil”, tot se percepe că golurile l-au împresurat complect pe autor.

15 decembrie

Mică perlă de stil metafizic:

„Aşadar, corpul omenesc este arhitectura voită a noastră ca unicitate, deci ca ireversibilitate, sau, mai clar, ca o suspendare a noastră deasupra timpului.”

Tot ce putem spune este că arhitectura acestei fraze este într-adevăr „voită ca unicitate”, ceea ce se reuşeşte perfect. Cât despre autor, e inutil să-l numim. L-aţi recunoscut după claritate. Şi de altfel face parte din clasicii cei mai preţioşi ai rubricei noastre.

Huliganii, romanul lui Mircea Eliade, trebuie cetit. Vă vom spune în cronica noastră literară pentru care motive. Să remarcăm însă de pe acum, pentru a înlătura cu un moment mai devreme o confuzie, că titlul acesta nu este... ceea ce credeţi că este.

Nu, *Huliganii* pe care ni-i prezintă d. Eliade nu sunt spărgătorii de geamuri. Dimpotrivă, oameni de complexitate interioară, trăind anumite cazuri de conştiinţă poate cu excesivă lipsă de prejudecăţi, poate chiar cu cinism, dar în orice caz cu o gravă dorinţă de a găsi un sens vieţii lor.

Mărturisim că nu acceptam în totul această schimbare de sens. „Huliganul” e o noţiune suficient de limpede şi care ar trebui păstrată fără prea subtile explicaţii.

Desigur veţi înţelege că obiecţia este de detaliu.

Cara-Su apare la Cartea Românească – aşa cum nu de mult ne-a anunţat însuşi autorul acestui roman, d. I. Valerian – sau la Cultura Naţională, aşa cum anunţa ieri un confrate?

16 decembrie

G.M. Zamfirescu ne va da în curând un mare roman, *Sfânta mare neruşinare*. Nu avem detalii despre această operă, dar cunoscând pe cele care o preced, lămurim că vom avea o nouă incursiune epică în domeniul periferiei, de unde d. G. M. Zamfirescu ne-a prezentat până azi câteva admirabile figuri în *Madona cu trandafiri* şi mai ales în *Maidanul cu dragoste*.

Nu trebuie să lăsaţi a se pierde, în avalanşa de cărţi recent apărute, volumul de proză al poetului Radu Boureanu, *Fata din umbră*, apărut în editura Ciornei, colecţia „Rosidor". Cartea nu o cunoaştem încă, dar numele autorului justifică lectura.

De la cinci la cinci, culegerea de nuvele ale d-lui Ion Călugăru, făgăduită de editura Vremea, va fi în librării înainte de Crăciun? Ne-am bucura pentru Ion Călugăru şi pentru noi.

Trebuie cetită scrisoarea lui Henri Massis către André Gide, publicată în ultimul „N. F. R.". Trebuie cetită pentru a se înţelege că într-un mediu de cultură, chiar în adversitate, oamenii ştiu să păstreze demnitatea gândirii, a stilului şi a ţinutei.

Nu e nevoie să amintim câte lucruri îl despart pe Massis de Gide. Sunt două lumi faţă în faţă, două sensibilităţi contrarii, două gândiri adverse. Dar tocmai de aceea măsura, calmul şi sobrietatea raporturilor lor intelectuale formează un nou exemplu.

18 decembrie

Scriind despre un recent roman al lui Pierre Jean Jouve, Edmond Jaloux schiţează într-un scurt cuvânt introductiv influenţa freudismului în literatură. Problema mi se pare astăzi inactuală, căci în ciuda câtorva freudişti rezistenţi, psihanaliza se retrage din literatură, unde invadase, şi se mulţumeşte a reintra exclusiv în domeniul ştiinţei. Totuşi comentariul lui Jaloux dă chestiunei proporţii interesante.

„Teoriile lui Sigmund Freud comportă acum o veritabilă mitologie, nu este prima oară când acest lucru i se întâmplă ştiinţei, căci şi în jurul lui Lavaier s-a format acum un secol un ansamblu de fenomene de acest fel. Scriitorii care s-au entuziasmat pentru psihanaliză i-au adus acesteia un comentariu liric şi metafizic, care n-a contribuit puţin la crearea acestei mitologii."

Trebuie să adăugăm că acest comentariu îi ajută pe adversarii psihanalizei să vadă în această formă de explorare interioară mai mult o fantezie decât o realitate.

Acest ansamblu de fapte, de altfel, nu dovedeşte nimic nici împotriva sistemului freudian, nici împotriva lui. Dar este imposibil a vorbi despre cartea d-lui Pierre Jean Jouve fără a aminti mitologia freudiană.

D. Pierre Jean Jouve este împreună cu d. H. R. Lenormand singurul creator care a tras din opera autorului lui *Totem şi Tabu* un aliment cu adevărat fecund pentru a face o operă originală, aşa cum Zola s-a servit de Darwin şi Jules Laforgue de Hermann.

La noi capitolul psihanalitic al literaturii este mult mai redus. E adevărat că avem şi noi câţiva bigoţi freudişti – cum este doctorul Popescu-Sibiu sau doctorul Justin Neumann – şi că aceştia publică tot felul de comentarii despre cărţile noastre literare, cercetându-le în lumina psihanalizei. Tot ce putem spune despre asemenea încercări este că ele sunt interesante şi... arbitrare. Nimic nu mi s-a părut mai fantezist şi mai fals decât explicaţia psihanalitică a romanului *Adela* al d-lui Ibrăileanu sau *Maitreyi* al d-lui Mircea Eliade. Sunt construcţii de manual, sunt obsesii şi manii profesionale, dar nu mai mult.

Totuşi credem că există un exemplu literar în care influenţa freudismului este reală.

Ne gândim la *Fecioarele despletite*, romanul d-nei Papadat-Bengescu. Există acolo un caz de nevroză a unei eroine, Lenora Halippa, caz de nevroză studiat după cea mai elastică metodă psihanalitică şi urmărit în teze aproape clinice. De altfel, nu e singura dată când d-na Bengescu face serioase incursiuni în domeniul medicinii.

D. G. Călinescu este, se ştie, un critic circumspect, foarte econom în elogii, foarte prudent în afirmaţii. Tocmai de aceea cronica sa despre *Huliganii* ni s-a părut revelantă, căci rareori d. Călinescu a întrebuinţat tonul categoric pe care recenzia sa o are, cu deosebire în partea finală.

20 decembrie

Cronica literară, care urma să apară ca de obicei în „Rampa” de azi, va apărea în mod excepţional în numărul nostru de mâine. Cititorii vor avea bunătatea să scuze această schimbare.

Ziua de ieri ne-a adus un important transport de cărţi noi.

Nu mai puţin de şase volume apărute în aceeaşi zi: patru în editura Fundaţiilor Regale şi două în editura Cultura Naţională. Ceea ce mai ales este îmbucurător în această îmbulzire literară este diversitatea lucrărilor apărute. Un roman (*Cara-Su* de d. Ion Valerian), o carte de filozofie (*Orizont şi stil* de d. Lucian Blaga), două cărţi de poezie (*Roma* de d. N. Davidescu şi *Zogar* de d. Ion Pogan), un volum de critică (*Dialectica naţionalismului* de d. Roşu) şi o traducere în „Biblioteca Energia” (*În China* de R.P. Huc).

Ne va fi îngăduit să oprim din această producţiune editorială în primul rând opera d-lui Lucian Blaga.

Orizont şi stil este a doua carte din „Biblioteca de Filosofie Românească”, demnă, şi prin preocupări, şi prin autoritatea autorului, să facă parte dintr-o astfel de colecţie atât de exigent denumită, dar atât de puţin pretenţioasă cu unii din autorii anterior tipăriţi.

Căci dacă *Existenţa tragică* a d. D. D. Roşca era numai un palid eseu impersonal, în schimb *Simion Bărnuţiu* al d-lui Petre Pandrea era de-a dreptul o operă de semidocţie pedantă.

Avem cuvinte să aşteptăm ca opera d-lui Blaga să redea „Bibliotecii de Filozofie” prestigiul său ciuruit.

21 decembrie

Din prefaţa d-lui Lucian Blaga la noua sa carte *Orizont şi stil*:

„Noul studiu, pe care-l prezentăm cititorilor este întâiul volum din *Trilogia culturii*, care va fi alcătuită din lucrările:

1) *Orizont şi stil*
2) *Spaţiul mioritic*
3) (Titlul nu e încă fixat)

În *Orizont şi stil* se expune o teorie despre stilul cultural. În *Spaţiul mioritic* se va analiza în perspectiva teoriei fenomenul cultural românesc, iar în al treilea volum se va încerca integrarea acestei teorii într-o concepţie metafizică."

Roma d-lui N. Davidescu reprezintă al treilea moment dintr-o largă construcţie poetică, ale cărei trepte iniţiale au fost *Iudeea* şi *Helada*. După expresia fericită a unui critic – d. Vladimir Streinu – d. Davidescu este un poet al culturii. D-sa cântă mari epoci de istorie umană cuprinzându-le în liniile lor mari esenţiale. O operă demnă şi nobilă.

Să ne fie îngăduit a înregistra cu oarecare emoţie o cărţulie modestă, pe care o primim la redacţie: Paraf-Javal (n. Georgs Mathias) *Organizarea fericirii. Dezlegarea ştiinţifică a chestiei sociale*. În româneşte de d. P. Muşoiu, din Societatea Scriitorilor Români.

Este într-adevăr emoţionant acest bătrân Panait Muşoiu, care continuă să muncească şi să scrie cu imensa lui naivitate, dar şi cu râvna, cu încrederea, cu entuziasmul său de tinereţe.

Romanul d-lui H. Bonciu a apărut. *Pensiunea doamnei Pipersberg* este un bun titlu de carte, sugestiv şi original.

O copertă îndrăzneaţă, un portret de d. Gh. Iuster, desene de George Grosz, Rudolf Grossmann şi Erich Ohser dau cărţii o înfăţişare de zile mari.

Asupra textului vom reveni după lectură.

1936

20 ianuarie

Mateiu Caragiale moare după o viaţă de tăcere (modestie? taină?) din care nu a trimis decât rare mesaje literare, cu atât mai preţioase, cu atât mai ciudate, cu cât omul era mai închis.

Vom reciti *Craii de Curtea-Veche* şi credem că-l vom reciti mereu. Dacă după şapte ani de la apariţie, cartea nu şi-a pierdut tulburătorul farmec al primei lecturi, vom regăsi încă aceleaşi trăsături stranii care în 1929 făceau posibil – vorbindu-se despre Mateiu Caragiale – cuvântul „geniu”.

Hârtiile pe care scriitorul le lasă în urma sa ne vor dărui oare o carte ce să poată sta alături de miraculoşii „Crai”?

Moartea acestui prozator de nobilă ţinută este un moment tragic în literatura noastră. Dar se cuvine să spunem un cuvânt mai atent despre operă, de vreme ce pe om l-am cunoscut atât de puţin.

Kipling este un sfârşit de istorie literară. Moartea lui închide parcă un ciclu, aşa cum moartea reginei Victoria închidea unul. Proporţiile nu trebuie prea mult reduse, pentru ca această comparaţie să nu fie excesivă.

A fost poetul imperiului britanic. A fost poetul lui, aşa cum pe alt plan de activitate ar fi putut fi primul lui ministru. E o demnitate oficială, pe care opera lui Kipling a ocupat-o atâtea decenii.

Dar poate că moartea lui Kipling nu înseamnează numai sfârşitul unui mare scriitor, ci sfârşitul unui „tip” de scriitor.

Nu vrem ca acest breviar, pe care îl reluăm după o întrerupere de trei săptămâni, să fie un breviar de motive funebre. Să anunţăm deci şi o veste bună.

A apărut cartea d-lui Haig Acterian: *Pretexte pentru o dramaturgie românească.* Nu am cetit-o încă, dar numele autorului este mai mult decât o invitaţie la lectură, este o garanţie. Haig Acterian nu este în teatru un simplu meseriaş pierdut în ticurile scenei. Este un om de cultură, o minte critică, un „om de teatru” complect cu viziunea sintetică a fenomenului dramatic.

Despre carte, vom scrie la timp în cronica noastră literară.

22 ianuarie

Este curios cât de puţin e cunoscut la noi René Boylesve, romancierul a cărui amintire ocupă în ultima vreme toate revistele franceze.

Boylesve este un romancier de a doua clasă poate (nu era adică printre marii, printre foarte marii creatori literari, dar nu era mai puţin un prozator de fromoasă ţinută, de graţie formală şi subtilitate psihologică.

În ce ne priveşte cunoaştem o singură carte a sa *Le médicin des dames de Néans*, una din primele sale opere, dar remarcabilă prin mediul de provincie pe care îl schiţează acolo cu humor, cu siguranţă şi cu delicateţă.

René Boylesve era de altfel o minte critică ascuţită şi poseda un gust literar excelent. A fost printre primii scriitori din generaţia veche convertiţi la cultul lui Marcel Proust. Rareori un scriitor bătrân, academician în plus, a pus atâta ardoare, atâta convingere şi atâta vivacitate în promovarea unui scriitor modern, atât de tulburător prin îndrăznelile sale cum era Proust.

Măcar pentru acest lucru, ar fi frumos să-l cetim pe Boylesve.

De la cinci la cinci, cartea de nuvele a d-lui Ion Călugăru a apărut şi trebuie cetită.

Dacă nu puteţi deocamdată ceti *Copilăria unui netrebnic* (fiindcă spre uluirea noastră nici un editor n-a înţeles până acum că e vorba de o operă absolut excepţională – şi suntem gata să răspundem de această afirmaţie), dacă nu puteţi ceti *Copilăria unui netrebnic*, consolaţi-vă cetind cel puţin aceste nuvele, pe care Călugăru le strânge în volumul tipărit recent în editura „Vremea".

Editura Socec a avut bunul gând de a-şi reafirma existenţa (pe care o bucată de vreme o cam uitasem) tipărind câteva cărţi de copii. Sunt scurte povestiri scrise limpede, adaptate cu îndemânare şi prezentate într-o frumoasă formă tipografică.

Totul, de la hârtie la tipar, de la text la imagine face plăcere ochiului. Şi se pare că nu e decât un început care va fi urmat de o întreagă activitate sistematică în acest domeniu dificil şi delicat al cărţilor pentru copii.

23 ianuarie

D. Camil Baltazar nu este numai poetul de foarte originală expresie şi de sensibilitate personală, pe care lectorii săi, de la *Vecernii* şi până la *Întoarcerea poetului la uneltele sale,* l-au cunoscut. D-sa mai este un bun slujitor al cărţii şi al iubitorilor de literatură superioară. Nenumărate traduceri din limba germană au dovedit că d. Baltazar e un om de ales gust. Ultima traducere pe care o publică este un roman de Thomas Mann: *Moarte la Veneţia* (carte apărută în a doua ediţie la editura „Cugetarea"). E o faptă pentru care cetitorul îi datorează recunoştinţă d-lui Baltazar.

D. Lascarov Moldovanu a făcut să apară o nouă lucrare: *Romanul furnicii*.

D. Lascarov Moldovanu este un scriitor, care ne-a descurajat uneori (trebuie s-o mărturisim) prin tendinţele sale didactice şi moralitate, cam primare după gustul nostru, dar este în acelaşi timp (şi acest lucru trebuie să-l recunoaştem) un scriitor prob şi sârguincios.

Versurile pe care le tipăreşte d. Victor Eftimiu în revista „Familia", numărul pe decembrie, ni se par uneori excesiv de retorice.

De exemplu:
Pornim oriflamaţi în aurore
De scutari şi de suliţe: un gând
De foc, cetatea nouă trânbiţând sonore
sau
Heralzi, prieteni palizi ai verbului şi voi
Cercetători de abise şi constelaţii noi,
Veniţi în Atlantida himere dezgropate ... etc., etc.

E curios de observat că d. Eftimiu care s-a dovedit în excelentele sale *Vorbe ... vorbe ... vorbe*, un spirit critic foarte treaz şi foarte acid, rămâne în poezie la asemenea accente exagerat de patetice.

Poate că metoda revistei „Familia" de a obţine şi a publica texte cetite la radio, nu este dintre cele mai fericite.

De exemplu, paginile intitulate *Meditaţia* şi semnate de d. Mircea Eliade. Se vede bine că ele au fost scrise pentru a fi spuse, nu pentru a fi cetite.

Vrem să înţelegem prin aceasta că ele au un caracter inevitabil didactic, ba chiar necesar didactic – şi că, de aceea, publicarea lor este în anumit fel deplasată, căci depăşeşte obiectul lor iniţial.

Şi nu credem că de această publicare e vinovat d. Eliade.

24 ianuarie

Aşteptăm cu încredere romanul d-lui G. M. Zamfirescu *Sfânta mare neruşinare*, ce trebuie să apară zilele acestea. Este al doilea moment dintr-un mare ciclu epic, pe care autorul l-a inaugurat acum patru ani cu *Maidanul cu dragoste,* operă stufoasă, confuză pe alocuri, inegală, dar de o vigoare incontestabilă şi cu unele fragmente de prim ordin. E o întreagă lume de tipuri umile şi eroice care mişună în opera de romancier a d-lui Zamfirescu, vii, sincer şi puternic conturate.

Excesiv de violente cele câteva rânduri, pe care d. Octav Şuluţiu le dedică într-o cronică din „Familia" unei nuvele semnate de d. Anton Holban.

E în aceste rânduri mai mult decât un accent de [*indesc*] critică; e aproape o scânteie polemică. După impresia noastră, violenţa aceasta e puţin deplasată. Nuvela, la care se referă d. Şuluţiu (publicată în volmul *Nuvele inedite* al editurii Adevărul) nu este desigur printre lucrurile bune scrise de d. Anton Holban, dar nici nu este catastrofal, sub nivelul său obişnuit.

Dar o viaţă literară fără nervi, nu e amuzantă.

D. Vladimir Streinu semnează în obişnuita sa cronică de luni, în „Gazeta" o justă recenzie a volumului *Orizont şi stil*, noul studiu al d-lui Lucian Blaga.

Comentariul este de calitate şi invită la lectură.

„*Pretextele pentru o dramaturgie românească* al d-lui Haig Acterian ridică – poate prea sumar, dar cu preciziune suficientă– o sumă de întrebări surprinzătoare asupra literaturii noastre dramatice. Problemele discutate trec dincolo de cadrul limitat al scenei, pentru a se plasa pe planul general al culturii noastre.

Hilda, romanul d-lui Ury Benador apare în primele zile ale lui februarie, după ce autorul a supus întreaga carte la o foarte scrupuloasă revizuire. Cetitorii *Subiectului banal* au motive de nerăbdare.

25 ianuarie

Trebuie neapărat cetit foiletonul, pe care-l dedica în „Adevărul" de seară d. Şerban Cioculescu, memoriei lui Mateiu Caragiale.

Este o precisă evocare a operei şi o concisă caracterizare a ei. În plus, d. Cioculescu – destinat să fie biograf al familiei Caragiale, – dispune de documente extrem de preţioase.

Bunăoară, d-sa face cunoscută o scrisoare de felicitare, adresată în 1912 de către Panait Cerna lui

I. L. Caragiale, scrisoare prin care îl felicita pentru primele poeme publicate de către fiul său Mateiu, în revista „Viaţa Românească”. Documentul este prea interesant pentru a nu-l reproduce:

Iubite nene Iancule,

Băiatul d-tale e un talent remarcabil. L-am cetit cu o plăcere deosebită. Cele mai multe din poeziile lui sunt numai schiţe, momente prinse în versuri bine legate; dar ce frumoase imagini şi câtă poezie e în unele din ele, şi cât meşteşug de caracterizare dovedesc altele. Trecutul nostru tot – înviat în câteva rânduri!

De mult n-am mai cetit o strofă aşa de minunată, cum e aceasta bunăoară:

Desprins din stemă parcă, spre depărtări senine
Un corb bătrân şi-ntinde, puternic negru zbor,
Şi în liniştea adâncă, din când în când, uşor,
Din ulmi cad frunze moarte, plutind în clipe line.

Te felicit din inimă, nene Iancule! O parte din bogatul d-tale talent a întinerit în odrasla d-tale, luând o formă proprie şi făgăduind flori, care nu se scutură niciodată,

al d-tale prea plecat,
Cerna
Leipzig, 3-16 iunie, 1912.”

D. Cioculescu găseşte, în acelaşi articol, prilejul de a-l aminti pe Luca Ion Caragiale şi de a sublinia în ce măsură cei doi fii erau continuatorii aceluiaşi spirit familiar:„ca şi cum geniul tatălui s-ar fi scindat, spre a se continua prin fiii săi. Mateiu a moştenit de la părintele său cultul religios al desăvârşirii, iar Luca spontaneitatea sa verbală, spiritul improvizator, iar ceea ce li s-a transmis comun şi indiviz, a fost curiozitatea de a şti, de a se instrui autodidact, de a cuprinde în toate direcţiile ...”

André Maurois a vorbit marţi seara la postul Radio Paris despre regele George al VIII-lea al Angliei. Biograful lui Eduard al VII-lea a avut astfel prilejul să scrie un nou capitol de cronică engleză, gen în care e cu mult preferabil romancierului cu acelaşi nume.

Întâmplarea a făcut să-i ascultăm cuvântarea, remarcabilă prin justeţea de ton.

De ce nu apare al treilea tom din *Menţiunile critice* ale d-lui Perpessicius?

E o întrebare, pe care nu o punem pentru întâia oară şi pe care o vom pune mereu până vom avea un răspuns.

27 ianuarie

„Fundaţiile Regale” pun zilele acestea sub tipar operele complecte ale lui B. P. Hasdeu – vastă lucrare încredinţată d-lui Mircea Eliade şi în care acest scriitor a lucrat intens în ultimii doi ani.

Vom avea deci în primăvară, retipărit în condiţiuni de riguros control critic pe unul din clasicii noştri cei mai interesanţi şi, din nefericire, cei mai puţin cunoscuţi.

Poate că e timpul ca editura regală să ceară executarea contractelor sale mai vechi şi să-şi realizeze astfel programul său iniţial.

Să sperăm că editarea lui Hasdeu este un început în acest sens.

Primim placheta de versuri *Zenit* a d-lui Virgil Huzum.

E un mic volum excelent tipărit, impresionant ca înfăţişare grafică, textul fiind însoţit de câteva desene semnate Al. Phoebus.

Numele d-lui Huzum nu ne este necunoscut. Pe vremuri d-sa a publicat izbutite parodii şi pastişe literare. O mai puţin precisă amintire avem despre volumul său *Bolta bizantină*.

Vom remarca încă o dată interesul cu totul deosebit al scrisorilor lui Duiliu Zamfirescu către Titu Maiorescu, pe care de câteva luni le publică în R.F.R. d. Emanoil Bucuţa. E un dublu interes –documentar pentru că aflăm o sumă de lucruri privitoare la epocă – şi literar fiindcă regăsim în corespondentul Duiliu Zamfirescu un prozator şi un intelectual de specie literară.

Dar vom vorbi pe larg despre aceste scrisori, atunci când vor fi fost publicate în întregime.

Benjamin Crémieux l-a văzut în 1913 pe Rudyard Kipling la Florenţa şi a însemnat atunci în jurnalul său câteva rânduri, pe care le publică azi pentru a-l evoca pe scriitorul de curând mort.

„Ce impresiune profundă îmi rămâne din această întrevedere, care nu mă mişca decât pe jumătate înainte de a o fi avut. Ea are mai multă valoare prin atitudinile, forţa vitală, simplicitatea, „bravura” lui Kipling, decât prin originalitatea conversaţiei. Cât de preţios mi-a fost contactul cu un om, el însuşi în contact permanent cu viaţa, în priză directă asupra realului, deşi visează cele mai frumoase visuri şi le dă corp. După tot intelectualismul adolescenţei mele, aerul acesta liber îmi face bine şi îl respir cu bucurie. A deveni *total* iată adevărul, iată scopul”

29 ianuarie

La „Hasefer” expune acuarelă d-na Maria Burada, o tânără artistă care de la debur marchează serioase aptitudini de desen, culoare şi sensibilitate.

Expoziţia trebuie văzută.

Pirim Planina (ciudat titlu!) se numeşte volumul d-lui Topârceanu, ce se află sub tipar.

Îl aşteptăm cu destulă curiozitate.

D. Topârceanu reprezintă un curios caz de rapidă uzare literară.

Toată fantezia sa, tot umorul său, toată invenţia sa verbală – care cel puţin în micile improvizaţii şi „versuri de circumstanţă” era apreciabilă – s-au epuizat după două trei volume.

Încă tânăr, d Topârceanu ne face impresia de a fi un scriitor retras la pensie. S-ar zice că d-sa reeditează cu mai multă discreţie, e adevărat, cazul Brătescu-Voineşti.

Primim cu simpatie vestea întoarcerii sale în literatură şi aşteptăm ca lectura să ne confirme această simpatie

Frunos articolul *Curtea-Veche* dedicat lui Mateiu Caragiale în ultimul „Adevăr literar” sub semnătura d-lui Ghiţă Ionescu. Dar ne supără interpretarea politică dată operei lui Mateiu Caragiale.

Autorul articolului abuzează de atitudinea sa proprie care este desigur respectabilă în sine, dar nu are nimic comun cu *Craii de Curtea-Veche*.

De ce să vedem neapărat semnificaţii politice, acolo unde nu sunt?

31 ianuarie

Romanul d-lui G. M. Zamfirescu *Sfânta mare neruşinare*, pe care l-am anunţat în repetate rânduri cu speranţa legitimă de a găsi în el o frumoasă operă epică, a apărut.

Sunt două volume compacte, care ne vor cere puţin răgaz pentru lectură când vom reveni pe larg. Până atunci, ne menţinem bunele aşteptări.

Şi sperăm că ele nu vor fi contrazise de carte.

Am cetit cu întârziere romanul lui Joseph Peyré – *Sang et lumière* care a avut premiul Goncourt de anul acesta.

Nu se poate spune că juriul a fost mult mai fericit decât cu Roger Vercel, norocosul câştigător de anul trecut.

O linie de mediocritate simpatică, fără pretenţii şi fără ambiţii, trece şi prin acest roman, în care nu veţi găsi nici prea mult sânge, nici prea multă lumină.

În materie de roman „taurin" (ca să întrebuinţăm un termen consacrat) îl preferăm tot pe Montherlant. Iar dacă vrem să cunoaştem atmosfera unei „corride" e suficient să recitim începutul magnific al *Şarpelui cu pene,* neuitata carte a lui Lawrence.

1 februarie

„Viaţa românească" apare mereu cu o discreţie ce seamănă prea mult cu somnolenţa. Ce-i lipseşte bătrânei reviste pentru a fi actuală? De ce apariţia ei, regulată sau neregulată, cade într-o indiferenţă aşa de greu de clintit?

Şi totuşi o serioasă revistă literară de spirit radical, ar fi atât de bine venită astăzi!

Un *Don Quijote* în ediţie integrală publică editura „Cugetarea", în două mari volume de aproape 1200 de pagini, mărunt tipărite. Traducerea o semnează un domn Al. Iacobescu. Să sperăm că este o bună traducere, demnă şi de textul operei şi de efortul – lăudabil – al editorului.

Dacă nu ne înşelăm, este prima oară când Cervantes apare în româneşte, în versiune integrală.

Suntem în 1936 şi ... nu e prea devreme.

Nu avem nici o veste despre premiul Tekirghiol-Eforie. De obicei, dacă nu ne înşală memoria, manuscrisele se depuneau la începutul lui februarie. Sperăm că editura „Cultura Naţională" n-a renunţat la o iniţiativă căreia îi datorăm, până azi, trei cărţi de calitate.

Premiul Tekirghiol-Eforie este în fond singura noastră distincţie literară, ce reprezintă o garanţie în conştiinţa publicului cetitor.

Din cărţile de politică, apărute în ultimul timp în Franţa, deosebit de justă pare să fie lucrarea d-lui Pierre Frédérix, *L'État des forces en France*.

Justă pentru că reprezintă un spirit moderat, nepartizan, de cercetare obiectivă.

Autorul însuşi îşi rezumă poziţia într-un interviu de curând acordat unei reviste pariziene: „Sunt înclinat a prevedea în Franţa mai mult o evoluţie decât o revoluţie. Din punct de vedere economic, cred că până la urmă, se va face un compromis între necesităţile noi şi instinctul de posesiune al maselor franceze. Ne îndreptăm astfel către o specie de regim intermediar, în care repartiţia muncii devenind marea grijă, privilegiile proprietăţii ar pierde încetul cu încetul importanţa şi în cele din urmă interesul lor. Din punct de vedere politic, tot un compromis îmi pare verosimil, un compromis între exigenţa realizărilor şi respectul formulelor. Se poate spune pe de o parte: va fi învins oricine va lupta împotriva principiului adunărilor populare. De altă parte: va fi învingător acela care, împiedicând Parlamentul să fie vătămător, va face revoluţia în interiorul parlamentarismului".

3 februarie

„Revista Fundaţiilor Regale", numărul pe februarie, apărut ieri, aduce un sumar plin de surprize în fruntea căruia se află câteva poeme de Arghezi, de cea mai fericită inspiraţie.

Capitolul poetic se întregeşte cu un poem de Ion Minulescu (*Rânduri pentru carte*) şi câteva *Poeme într-un vers* de Ion Pillat.

D. Oscar Walter Cisek publică o lungă nuvelă *Tătăroaica*. Să fie un fragment din volumul *Die Tatarin*, publicat mai de mult în Germania şi pentru care autorul a obţinut acum câţiva ani premiul Kleist?

Universitarii sunt reprezentaţi prin d-nii Gh. Marinescu (*Ştiinţa şi cultura*), Al. Rosetti (*Note din Grecia*) şi Tudor Vianu (*Generaţie şi creaţie*).

D. Bucuţa continuă publicarea corespondenţei lui Duiliu Zamfirescu iar d. Şerban Cioculescu semnează un studiu despre Liviu Rebreanu.

În cronică, semnăturile d-lor Vladimir Streinu, Emil Gulian, Silviu Cernea, K. H. Zambaccian, Mircea Eliade, D. Cuclin, Alexandru Vianu şi Richard Hillard.

Vom reveni poate asupra poemelor d-lui Arghezi, care continuă linia recentei *Cărticica de seară*. Pentru moment să transcriem unul din cele zece poeme.Se numeşte *O zi*.

Ziua de ieri s-a ţinut după mine, crezând,
Ca un câine flămând,
Că e legată cu ceva, cu vreo curea,
Cu vreo frânghie, de viaţa mea –
Şi la o răspântie cu statui
S-a întors, văzând că nu-i.

S-a pierdut neputincioasă şi pribeagă
După ce vremea întreagă
M-a urmat, pas cu pas, până azi
La amiazi.

Cine şi-a pierdut o zi cât o viaţă
Să o caute repede.
Se înnoptează.
Se lasă ceaţă.

Versurile singuratice, pe care le publică în acelaşi număr al revistei d. Ion Pillat, ţin jumătate de Jules Renard, jumătate de Francis James. În formă de poezie, se înţelege, căci altminteri inspiraţia lor rămâne consecventă cu lirismul potolit şi sămănătorist al d-lui Pillat.

Am întâlnit azi toamna venind în car cu boi
Sau:
Ca stropi de ploaie toaca şi clopotul furtună
Şi aşa mai departe.

Apare un fel de nefericită fiţuică ce se numeşte „Răboj”. De ce apare, pentru cine, cu ce rost, cu ce sens – nu se poate şti.

E un lucru atât de derizoriu, încât şi faptul de a-l pomeni în bătaie de joc, încă este o nemeritată oboseală.

Dar răbojul ăsta i se adresează scriitorului Mihail Sadoveanu, cam aşa: „D-le Sadoveanu ... dacă nu ştii, întreabă, dar nu scrie prostii”.

D. Mihail Sadoveanu să nu scrie prostii! I-o cere asta prieteneşte şi de la obraz şi fără vorbă multă ... tânărul „Răboj”.

D. Mihail Sadoveanu să nu scrie prostii! Iar dacă altfel nu poate, dacă nu ştie, atunci să întrebe pe d-nii de la „Răboj”.

Căci – după cum se ştie – tot pe ei i-a întrebat Mihail Sadoveanu când a scris *Neamul Şoimăreştilor* şi *Zodia Cancerului*, şi *Venea o moară pe Siret.*

Nu e nimeni să-i ia pe băieţii ăştia de urechi şi să-i ducă la liceu în clasa treia, de unde au tras la fit ca să facă literatură?

5 februarie

Montaigne, studiul d-nei Alice Voinescu, pe care l-am anunţat zilele trecute, a apărut.

Textul lucrării este precedat de câteva cuvinte explicative, din care cităm: „O lungă intimitate cu *Essais*-urile a preschimbat emoţia unei pasionate admiraţiuni într-un sentiment aşezat şi adânc de încredere în acel pe care Saint Beuve l-a simţit: „notre voisin”.

De când, în ultimul timp, impulsiunea nestăpânită spre un nou ideal de viaţă dezorientează conştiinţa tineretului nostru, tot mai des mă cerceta dorinţa de a vorbi unei generaţiuni ce-şi caută o călăuză, despre acest mare prieten cumpătat şi luminat.

...vom izbuti, poate, să recunoaştem sub umbra de îndoială uşuratecă, diletantă şi stearpă, pe care, prejudecata a întins-o pe chipul lui Montagne, zâmbetul lui adevărat – zâmbetul în care valul rece al cugetării a limpezit patima unei epoci adolescente şi prin care s-a tămăduit conştiinţa europeană de lipsa de modestie în care o creşteau unele spaime ca şi unele nădejdi neumane”

Interesante notele pe care le publică în R. F. R. d. Şerban Cioculescu cu privire la romanele d-lui Rebreanu.

D. Cioculescu a scris adesea cu foarte serioase rezerve despre autorul lui *Ion*. Se pare că o recitire recentă i-a dat prilejul nu al unei revizuiri, dar a unei precizări de opinii – în special în ce priveşte *Răscoala*, despre care la apariţie scrisese cu o semnificativă răceală şi pentru care acum are cuvinte de categorică preţuire.

Cetiţi în „Vremea” vehementul necrolog pe care îl închină d. Mircea Eliade lui Rudyard Kipling. Iubitor al Indiei, autorul *Huliganilor* nu-i poate ierta lui Kipling atitudinea imperialistă şi orgoliul britanic.

Articolul este scris apăsat, fără tonul reticent, pe care l-ar impune moartea recentă a gloriosului englez.

6 februarie

Să ne fie îngăduit a reveni la ciclul de zece poeme, pe care îl publică d. Arghezi în „Revista Fundaţiilor Regale”. Considerăm apariţia lor un eveniment poetic, căci printre aceste zece bucăţi se află câteva de cea mai pură, de cea mai fericită inspiraţie argheziană.

De pildă admirabila *Privighere* ce trebuie aşezată în opera poetului, alături de marile sale cântece, alături de *Lingoare*, de *Melancolie* sau *De-a v-aţi ascuns*.

E o prea mare bucurie a transcrie în întregime această poemă, pentru a nu ne-o îngădui.

Nu închide ochii, nu adormi.
Ceasul e pe-aproape, pe-aci,
Trebuie să treacă,
Poate cam pe la toacă,
Poate cam între vecernii şi utrenii
Cam după amurgul cu mirodenii,
Pe la greieriş,
Când îşi iveşte din papuri, furiş,
Luna creasta.
Cam pe vremea asta.

Ia seama bine.
Ceasul o singură dată vine.

Bagă de seamă.
Nu tăcea dacă auzi că te cheamă.
Spune-i ceasului: „Ţi-am auzit aripa de scrum,
Caută-ţi de drum".

Vezi uşile să-ţi fie încuiate,
Ferestrele ferecate
Şi poarta de la ogradă.
Că or să vie grămadă
Şi sfintele femei,
Care se vor înălţa din călcâie câteştrei,
Cu făclii de ceară
Până la geamuri, ca să ceară
Trupul tău adormit.

Strigă: Nu-i adevărat! Nu sunt răstignit!
Dovadă pălmile şi tălpile mele.

Şi pune câinii pe ele.

D. Victor Eftimiu într-un foileton publicat ieri în „Adevărul", contestă intelectualului român dreptul de a discuta valorile culturale din Occident. O spune cu oarecare ironie, dar cu claritate .

„Cred că noi, exponenţi ai culturii şi ai sângelui acestui extrem-orient al Europei, n-avem nici datele necesare şi nici obligaţia de a desfiinţa pe marii literatori ai apusului".

Interdicţia aceasta ni se pare nouă puţin arbitrară. Să nu fi avut oare Paul Zarifopol „datele necesare", atunci când scria pătrunzătorul studiu despre Renan?

Ni se pare că d. Eftimiu exagerează. Dar ceea ce e şi mai curios, este că d-sa se află în contrazicere cu o afirmaţie pe care nu de mult o semna tot în „Adevărul”. Ne referim la un foileton, prin care d. Eftimiu ataca servilismul nostru faţă de Shakespeare şi cerea să avem mai mult simţ critic faţă de „geniul de la Stradford”.

D. Eftimiu părea atunci că protestează împotriva prestigiului, exercitat de „marii literatori ai apusului”. Astăzi ne face surpriza de a-i decreta pe aceiaşi „mari literatori” intangibili.

Dar poate că faptul ar merita un comentar mai lung.

8 februarie

Vorbeam în cronica noastră de săptămâna trecută despre *Pensiunea doamnei Pipersberg*, romanul d-lui H. Bonciu şi observam atmosfera de lirism fantastic şi puţin forţat, în care se desfăşoară această carte.

D. Bonciu este însă un poet, iar ultimul său roman cuprinde nu numai bune pagini de proză, ci şi unele poeme demne de a fi citate, cum sunt cel puţin următoarele strofe:

Capitolul iubirii, al meu şi-al Lizelotei
E un divertisment în si bemol major.
E, ca pe-un clavecin, o pubere a gavotei
Pe care scriu ceva, cu degetul arătător

Iar florile frumoase pe cari i le-am trimis
În fiecare dimineaţă – pentru mine –
Mi-au fost o bucurie pe o canava de vis,
Lipsită de-aşteptări, lipsită de mai bine

O văd la clavecin cum descifrează note
Sau cum trezeşte somnolente flori, –
Capitolul de dragoste al meu cu Lizelote
Vreau să rămână pulbere de aur mat, pe nor.

Oricât pare de surprinzător, oricât pare de neprobabil, oricât pare de fantezist, ne credem îndreptăţiţi să anunţăm că totuşi cartea de critică a d-lui Camil Petrescu va apărea în primăvara aceasta.

Dacă vă amintiţi, era vorba ca autorul *Sufletelor tari* să-şi publice scrierile critice în două volume, unul de consideraţii generale asupra problemelor de cultură, *Teze*, iar altul de studii cu caracter critic şi polemic, *Antiteze*. Ei bine *Tezele* şi *antitezele* vor apărea într-un singur volum şi vor fi tipărite de editura „Cultura Naţională”.

E o veste bună, mai ales că de astă dată nu va fi dezminţită de fapte.

D. F. Aderca va publica de ziua cărţii în editura „Alcalay” un nou roman.

Este, în anumit fel, o convertire. Căci, după câte ştiam, d. Aderca se decisese a nu mai tipări literatură – oboseală pe care o socotea inutilă pentru o ediţie de 3000, 4000 de exemplare câte formează tirajul limită la noi.

D. Aderca era unul din rarii scriitori, care scriau fără să publice. Astfel d-sa este şi astăzi deţinătorul a două imense manuscrise inedite, *Lucifer* şi *Oraşele înecate*. Când, în majoritatea cazurilor, un titlu de carte ajunge pentru un angajament editorial – cazul d-lui Aderca nu este lipsit de pitoresc.

În sfârşit d-sa cedează. Putem preciza că romanul ce-l va tipări nu va fi un manuscris din trecut, ci o nouă operă care se află în prezent în lucru.

9 februarie

Louis Guilloux, autorul romanului *Le sang noir*, care, dintre toate cărţile anului a deşteptat cele mai variate comentarii, publică în revista „Europa”, câteva interesante *Note asupra romanului*.

Guilloux este un revoluţionar şi nu ezită a se declara un scriitor militant.

Dar, lăsând la o parte caracterul politic al „notelor” sale, se găsesc aici unele interesante observaţii asupra artei romanului. Citām: „Romancierul nu este un Dumnezeu. El nu creează universul său, nu-l inventează, ci îl descoperă. Adaug că îl descoperă şi el cum poate. Partea de premeditare este aproape totdeauna destul de slabă. Ceea ce un romancier reţine din ce vede şi aude, nu sunt totdeauna lucruri, pe care le-a căutat, ci lucruri care l-au găsit.”

În legătură cu aceasta, tocmai pentru a sublinia că arta romancierului constă în „descoperire”, nu în observaţie, Guilloux citează şi comentează un cuvânt celebru. „Despre observaţie, există un cuvânt curios al lui Flaubert: „Observaţia este o calitate secundară în literatură”. Zic Flaubert, ar putea să fie Proust, dar a unuia sau a celuilalt, vorba nu rămâne mai puţin adevărată. Observatorul nemilos şi, în genere, monoclat este d. Henri Bordeaux de exemplu. Scalpelul psihologilor n-a fost niciodată altceva decât un *coupe-papier*. Când Dickens urmăreşte un personaj în stradă, o face pentru pitorescul acestui personaj, pentru costumul său, pentru alura sa, pentru un tic şi pentru că Dickens este un mare pictor.

Dar înainte de orice, fiindcă acest personaj declanşează în el o serie de imagini proprii, să-i alimenteze obsesia.”

Am citat prea mult poate din articolul lui Guilloux şi n-am vrea să vă dăm impresia că e vorba de un lucru prea important. Nu e decât o confesiune de autor interesantă ca atare.

Totuşi, vom mai desprinde din articolul său două fraze: „Se pune adesea întrebarea de a şti pentru ce scriem, dar mai rar aceea de a şti pentru ce cetim. La prima întrebare voi răspunde că scriem pentru a transmite, iar la a doua că cetim pentru a ne confrunta”.

S-a scris într-adevăr puţin despre Romain Rolland în presa franceză – şi prevăzusem acest lucru, căci autorul lui *Jean Cristophe* este, măcar prin temperament, un inactual, în ciuda atitudinilor sale politice tranşante.

Dar din puţinul care s-a scris, trebuie reţinut articolul lui Jean Guéhenno, apărut tot în „Europa” patru pagini admirabile prin accentul lor de emoţie şi devoţiune. „Nimic nu este mai mare, decât o viaţă angajată” aceasta este pentru Guéhenno semnificaţia întregii opere al lui Rolland.

Cuvântul e frumos şi rezumativ. Dar nu pune în dificultate problema libertăţii, atât de scumpă celor de la „Europa”?

„Era nouă” se numeşte revista de literatură şi studii sociale, pe care o scoate începând de la 4 februarie, d. N. D. Cocea, înconjurat de o seamă de publicişti tineri.

Am răsfoit primul număr care, măcar prin format şi proporţii, pare a reprezenta o muncă serioasă. Mai mult nu putem spune pentru moment. Nu cunoaştem textul şi vom reveni când îl vom cunoaşte.

10 februarie

Despre d. Haig Acterian şi despre recenta sa carte *Pretexte pentru o dramaturgie românească*, (carte depre care ne vom face şi noi plăcerea, să scriem în curând) au apărut până azi o sumă de articole, comentarii şi recenzii.

Remarcăm în special lungul articol al d-lui Mircea Eliade, apărut în „Vremea”, şi transcriem un fragment: „Poet şi meşteşugar, gânditor şi polemist, erudit şi vagabond prin toate laboratoarele artelor moderne – Haig Acterian a păstrat de la oamenii

Renaşterii, din care se trage, şi tradiţia „învăţăturii vii”, adică a învăţăturii prin directă transmise orală. Alături de Eschil şi Shakespeare – meşterii săi cei mai iubiţi – Haig Acterian s-a apropiat de vasta expereienţă a unui Max Reinhardt şi de uluitoarea tinereţe a lui Gordon Craig. Este în cariera lui Haig Acterian o neistovită sete de „învăţătură vie”, de cunoaştere tehnică şi de sinteză spirituală – care ne sileşte să ne amintim de oamenii Renaşterii, colindând centrele europene ca să asculte pe cutare filozof iscusit, să discute cu un erudit editor de texte sau să privească un mare meşteşugar la lucru”.

Capitolul cel mai surprinzător al *Pretextelor* d-lui Haig Acterian este atacul împotriva curentului Davila în teatrul românesc. Direcţiei Davila, d. Acterian îi opune o direcţie Pompiliu Eliade.

Se înţelege că această afirmaţie contrazice o sumă de judecăţi, pe care până azi le socotim inamovibile.

Comentând într-un aticol din „Cuvântul liber” cartea d-lui Haig Acterian, d. Gh. Nenişor semnează şi subliniază acest lucru: „Faptul de a te ridica cu atâta ostilitate împotriva lui Al. Davila, pe care cu toţii obişnuiam să-l considerăm ca părintele teatrului românesc, este fără îndoială un act de curaj a cărui importanţă trebuie neapărat să o remarcăm. Nu voim să discutăm, în cadrul acestui articol dacă d. Haig Acterian are sau nu dreptate – deşi trebuie să o spunem că avem motive temeinice de a înclina spre teza susţinută cu atâta convingere de d-sa – dar acest punct de vedere, oricât de inedit pentru concepţia unanimă, merită o discuţie mai amplă”.

Ecrasons l'infame! nu se traduce în româneşte prin Să zdrobim mişelul. Atragem atenţia asupra acestui lucru redactorului anonim care în „Cuvântul liber" traduce cu dezinvoltură prea mare din franţuzeşte.

Dar să nu fim prea severi cu o gafă ca aceasta. Numărul din „Cuvântul liber" închinat lui Romain Rolland are lucruri frumoase – iar pagina de antologie este substanţial alcătuită.

Excelent articolul d-lui Aderca, purtând un titlu cuprinzător şi simplu: *Omul*. Ne place mai mult decât *Profetul* d-lui Bunescu sau *Combatantul* d-lui Gheorghe Dinu.

13 februarie

„Sociologia românească" este titlul unei noi publicaţii de specialitate, ce apare sub direcţia d-lui D. Gusti şi în editura Institutului Social Român.

Primul număr pe care îl primim la redacţie cuprinde un cuvânt introductiv al d-lui Gusti (*Sociologia românească*) şi două studii semnate de d. Traian Herseni (*Rostul monografiilor sociologice*) şi H. H. Stahl (*Vecinătăţile din Drăguş*).

Cronici, documente şi recenzii variate. Frumoase planşe şi fotografii.

Dacă ne e permis să comunicăm o impresie de lectură, înainte de a fi terminat citirea întregii cărţi, să spunem că într-adevăr romanul lui Louis Guilloux, *Le* *sang noir*, apărut la N. R. F. va pare cu mult cea mai interesantă operă din actuala recoltă literară franceză.

Se resimt însă puternice influenţe din Celine. *Voyage au bout de la nuit* face şcoală.

*

Nopţile domnişoarei Mili, noul roman al d-lui I. Peltz a apărut în editura Alcalay.

Avem impresia că este o revenire şi că după divertismentul *Actele vorbeşte*, d. Peltz reia firul întrerupt al romanelor sale.

E o carte pe care o rezervăm pentru cronica literară.

Febrilă, neliniştită, copleşită de întrebări, străbătută de sentimente contrarii, de accese de revoltă sau deprimare, este cartea *Întâmplări în irealitatea imediată*, semnată M. Blecher şi apărută de curând în editura „Vremei”.

Un foarte interesant debut şi – mai mult decât atât – un foarte interesant document psihologic.

Histoire des mes pensées, pe care începe s-o publice Alain în N. R. F. promite să fie textul cel mai revelativ pentru înţelegerea acestui scriitor, greu de urmărit poate în variatele lui domenii de gândire.

Alain pare de obicei eliptic. El a inventat eseul de dimensiuni fixe: două pagini. Este, în ordinea filozofiei, ceeea ce în ordinea poeziei este sonetul.

Se pare că astăzi Alain simte nevoia de a-şi unifica opera. *Istoria* începută răspunde probabil acestei necesităţi.

15 februarie

D. Haig Acterian ne face plăcerea de a ne răspunde la cronica noastră literară de ieri, printr-o scrisoare ce ne-o adresează personal. Scrisoarea ne vine prea târziu pentru a o reproduce în numărul de azi, dar în „Rampa” de mâine o vom publica, bucuroşi să adăugăm astfel cronicii noastre, cuvântul autorizat al autorului însuşi.

Tinereţe este titlul romanului, pe care d-ra Lucia Demetrius îl va tipări în Editura Fundaţiilor Regale.

Fragmentele pubicate până azi precum şi nuvelele tipărite prin diverse reviste, ne-au fixat asupra calităţilor literare ale acestei romanciere. D-ra Demetrius uneşte un spirit de observaţie foarte lucid, cu o sensibilitate femenină înclinată spre melancolie, spre evocări ceţoase, spre stări sufleteşti confuze.

Poezie şi acuitate, iată trăsăturile scrisului său, pe care le vom regăsi, sperăm, în romanul *Tinereţe*.

Documentat şi minuţios foiletonul d-lui Şerban Cioculescu din „Adevărul” de aseară, despre ediţia Botez a poeziilor lui Eminescu. Transcriem din concluziile articolului, un fragment rezumativ.

„D. Constantin Botez se străduieşte în ediţia d-sale, să moldovenizeze textul poeziilor lui Eminescu. Este condus de o prejudecată regionalistă. Crede că aşa e bine să apară Eminescu, cu un lexic de autor provincial, cam ca în felul lui Creangă. Ştiut este însă că Eminescu a cunoscut graiul românilor din toate provinciile, când a străbătut toate ţinuturile româneşti. Departe de a fi un scriitor regional, Eminescu sintetizează în scrisul său limba regnicolară a românilor de pretutindeni, păstrând numai acele cuvinte moldoveneşti care i s-au părut mai literare (ca a împle, a îmbla). După cum observa d. G. Ibrăileanu în prefaţa ediţiei d-sale, tendinţa ultimă a limbii eminesciene este evolutivă. Dimpotrivă, d.Constantin Botez este un conservator, care preferă formele decăzute ale limbii lui Eminescu, din prima sa perioadă, care nu-l reprezintă în maturitatea sa. Sunt două concepţii fundamental opuse. În ceea ce ne priveşte, credem că dreptatea este de partea d-lui G. Ibrăileanu, care a procedat la uniformizarea limbii lui Eminescu, în sensul ultimelor sale manuscrise. De aceea ediţia d-sale e mai aproape de forma ideală a unei ediţii critice, în timp ce ediţia d-lui Constantin Botez trezeşte nedumeriri aproape la tot pasul. D-sa uită că Eminescu, în ediţia „clasicilor comentaţi”, trebuie să apară într-o formă utilizabilă pentru românii de peste tot şi pentru minoritarii din ţara noastră, care în diferite rânduri prin traduceri maghiare şi germane şi-au manifestat interesul oarecum pasionat pentru cel mai mare poet al nostru”.

16 februarie

D. Pompiliu Constantinescu, criticul literar al „Vremii” scrie despre ultimul volum al d-lui Davidescu, *Roma*, observaţii de elegantă severitate.

„Poemele d-lui N. Davidescu, de o construcţie lucidă, rece, de expresie clară şi sonoră, împing didacticismul până la cea mai definitivă proză. Dacă le-ar lipsi ritmul şi rima, ar putea foarte bine să figureze îmtr-un preţios manual informativ” „Preţios” nu-l atenuează pe „informativ”, iar ironia, deşi deferentă, este limpede. Poemele d-lui Davidescu „par simple relatări intelectuale”.

„Procedeul este atât de generalizat, în ultima sa operă, încât ciclul referitor la *Helada* apare, cu toate scăderile analoage, ca un volum de puritate lirică lângă un dicţionar istoric.

Teze şi antiteze, volumul de critică al d-lui Camil Petrescu, a fost depus în mâinile editurii „Cultura Naţională”.

Vă putem asigura de acest lucru. Cartea va avea probabil un subtitlu pe cât de ingenios, pe atât de expresiv: „viaţa romanţată a unui deceniu”.

Ţinând seama că rareori un condei a fost mai activ, mai polemic şi mai virulent, decât condeiul d-lui Camil Petrescu, între 1920 şi 1930, subtitlul este întru totul justificat.

Nu am cetit încă întinsa nuvelă inedită pe care o publică în „Vremea” d-ra Ticu Archip. Dar o vom ceti şi vom reveni.

Cetitorii noştri cunosc admiraţia noastră pentru această prozatoare, atât de zgârcită cu scrisul său, dar atât de exigentă cu el.

Cetiţi *Le sang noir*, romanul lui Louis Guilloux apărut la N. R. F. E un bun sfat – şi veţi avea motive să ne fiţi recunoscători.

Dar nu cetiţi – dacă nu aveţi timp – *Sang et lumière* al lui Joseph Peyré, fericitul câştigător al premiului Goncourt.

Dar dacă aveţi timp, veţi vedea – confruntând cele două cărţi – că şi de astă-dată ilustrul juriu s-a păcălit.

23 februarie

D. N. Iorga publică al treilea volum din *Oameni care au fost*, în editura Fundaţiilor Regale.

Am subliniat la apariţia celor 2 volume precedente interesul excepţional – şi documentar, şi literar – al acestei opere.

N. Iorga ridică jurnalismul la o semnificaţie ce depăşeşte în chip paradoxal cotidianul – deşi materialul său rămâne tot faptul cotidian. Dar nu este aceasta arta marilor ziarişti?

Golful Sângelui este un frumos titlu de ciclu poetic. Astfel se va numi volumul de versuri, pe care îl tipăreşte în aceeaşi editură, d. Radu Boureanu recent nuvelist şi romancier (după cum s-a văzut cu *Fata din umbră*, pe care nu de mult am recenzat-o), dar nuvelist şi romancier care nu abandonează versul.

I. H. Rosny aîné, decanul de vârstă al juriului Goncourt, intervievat cu prilejul aniversării vârstei de 70 de ani, face interesante confidenţe cu privire la premierea lui Marcel Proust în 1929. Se ştie că această premiere nu a fost deloc uşor obţinută.

„Îl întâlnisem (pe Marcel Proust, n. r.) cu douăzeci de ani înainte de a fi obţinut premiul nostru la M-me Armand de Caillavet. Era un tânăr elegant, de o curtoazie extremă, care scrisese deja pastişe uimitoare... M-a invitat la el şi am petrecut o seară întreagă, el culcat pe pat schimbând felurite idei. Când a apărut *À l'ombre des jeunnes filles en fleurs*, am fost entuziasmat. Totuşi, eu şi cu Elémir Bourges, a trebuit să ne luptăm ca nişte draci, pentru a fi recompensat Marcel Proust. Ba chiar am strigat „Ar fi o ruşine, domnilor, să votăm pentru altcineva". Nu luptam numai pentru a i se decerna un premiu lui Marcel Proust; voiam mai ales ca opera lui să fie cunoscută de public şi să primească o legitimă consacrare, dincolo de bisericuţele noastre".

Nu trebuie să vă scape interesul acestor declaraţii ale lui Rosny aîné.

Ce e picant, e că – dacă ţineţi minte – contracandidatul lui Proust era Roland Dorgelès, competitor nervos. Astăzi Dorgelès este coleg cu Rosny la Academia Goncourt – şi totuşi acesta din urmă nu se jenează a spune că ar fi fost o „ruşine" să nu reuşească Proust.

Foarte bine face editura „Cartea Românească" publicând *Decameronul* lui Boccaccio – mai ales în traducerea profesorului Alexandru Marcu.

Dar ar fi cuviincios ca *Decameronul* să nu servească pentru o reclamă comercială vulgară. *Decameronul* nu sunt „povestiri pline de haz”, cum anunţă deosebit de inteligent editura.

Nu cumva crede onorata instituţie de pe Bulevard, că Boccaccio este un fel de Menny Toneghin al Renaşterii?

26 februarie

„Nu iubesc faptele diverse. Ele au ceva peremptoriu, indeniabil, brutal, insultător de real. Consimt ca realitatea să vină în sprijinul gândirii, ca o probă, dar nu să o preceadă. Nu-mi place să fiu surprins”. Cine credeţi că scrie această declaraţie? Dacă aţi încerca să ghiciţi e probabil că nu aţi ghici. Să vă destăinuim deci: este André Gide.

Şi nu e singura surpriză, rezervată unui lector, care ar lua decizia de a reciti *Les Faux Monnayeurs*.

„Familia” de la Oradea aduce în sumarul ultimului număr între altele semnăturile d-lor George Gregorian (*Urare stăpânilor*), N. Davidescu (care republică studiul despre *Inaderenţa lui Caragiale la spiritul românesc*), Horia Stamatu (*Album regăsit*), Dan Petraşincu (*Fericirea lui Nicolae Petrescu*), Ştefan Baciu (*Poezii*).

În cronică, d. Octav Şuluţiu recenzează atent, viu, combativ cărţile recente.

O menţiune pntru versurile d-lui Ştefan Baciu, tânărul premiat de anul trecut al Fundaţiilor Regale.

E un poet de sensibilitate sinceră şi de expresie nesilită. Fără prea marcată originalitate, dar tocmai de aceea demn de reţinut din lirica noastră jună, avariată de formule abstracte.

Citặm în întregime din „Familia" poemul Lumină amară:

Toamna a venit târziu în părul tău şi poate
Lumina ei ţi-a inundat cu frunze coapsa,
În cântecul tău steaua şi lacrima frântu-s-a,
Când mâna a pătruns în plânset până-n coate,
Buzele mele le-au fost aproape tuturor norilor
Şi lângă sânii tăi le aduceam cu gândul,
Ce trist e cântecul acesta, ce lung este rândul,
(Mai lung decât triunghiul negru al cocorilor)
Şi să îţi depene poeme, degetele nu mai ştiu
Tu eşti departe pentru fiecare cântec depărtat,
Hulubii din gâtlejul meu au plâns şi au plecat
Condeiul meu se frânge, soră. Când îţi scriu.

27 februarie

D. Tudor Arghezi a predat la sfârşitul săptămânii trecute, manuscrisul romanului său viitor. Editura Alaclay se află în posesiunea preţiosului document, dar refuză deocamdată orice indiscreţie.

Nu ştim nici titlul cărţii, nu-i cunoaştem nici materialul.

Dar ni se anunţă un roman strict epic.

Ca şi altădată, ne mulţumim a spune că, roman sau nu, cartea aceasta va fi o operă de Arghezi – ceea ce este de ajuns.

Din *Les Faux Monnayeurs* care, vă spuneam ieri într-o notă de breviar, ne rezervă multe surprize la recitire şi multe chei pentru înţelegerea lui Gide: „Mi-a fost totdeauna greu să maschez adevărul. Simplul fapt de a-mi schimba (într-o carte) culoarea părului, îmi pare o păcăleală care face adevărul mai puţin verosimil. Totul se leagă şi simt, între toate faptele pe care mi le oferă viaţa, dependenţe atât de subtile, încât mi se pare că nu s-ar putea schimba un singur fapt, fără a modifica întreg ansamblul”.

Sau în altă parte: „Ceea ce mă nelinişteşte este să simt că viaţa, viaţa mea, se separă aici de opera mea, iar că opera mea se depărtează de viaţa mea ... Până acum, gusturile, sentimentele, experienţele mele personale, alimentau toate scrierile mele; în frazele mele cele mai bine construite încă simţeam bătând inima mea. De aici încolo, între ceea ce gândesc şi între ceea ce simt, legătura este ruptă”

Amor 1926 se cheamă – puţin nostalgic, puţin ironic – volumul de versuri al d-lui Andrei Tudor, pe care după cum se vede, autorul nu s-a grăbit să-l publice, dar pe care iubitorii de poezie n-au încetat să-l aştepte.

Când îl vom avea?

Monografia d-nei Alice Voinescu despre Montaigne ne pare pe alocuri excesiv didactică. Spun

„ne pare” fiindcă suntem încă în curs de lectură şi nu avem o privire de ansamblu a lucrării.

În orice caz, pentru familiarii *Eseurilor* este un bun prilej de verificări, iar pentru ceilalţi, un şi mai bun prilej de iniţiere.

Din *Aspectele epice*, pe care le publică în ultimul număr din „Revista Fundaţiilor Regale” d.Şerban Cioculescu, trebuie îndeosebi reţinute paginile dedicate d-lui C. Stere. Vom reveni într-un articol special.

Nopţile domnişoarei Mili, romanul d-lui I. Peltz constituie o frumoasă revenire literară după regretabilele *Actele vorbeşte*. Abundenţa verbală a romancierului nu mai cade aici in şarja cu totul forţată din volumul precedent. *Nopţile domnişoarei Mili* e pe linia cărţilor bune ale d-lui Peltz.

29 februarie

„Trivial” vine de la trivium zice micul *Larousse*. Şi tot micul *Larousse* traduce: *trivium* însemnează *carrefour*, adică pe româneşte colţ de stradă.

Mai departe, dicţionarul explică: este trivial ceea ce umblă pe toate străzile, ceea ce a ajuns să fie, prin repetare, un loc comun.

Trivial însemnează uzat şi vechi – precizează mica şi modesta enciclopedie.

Propunem această lectură [facultati]vă, care poate suplini şi înlătura întârziate ecouri polemice, pe care – spre amuzamentul nostru – le mai găsim ici şi colo, prin diverse rubrici literare.

Suntem în plăcuta situaţie de a observa că articolul, foarte violent şi tot atât de imprudent, apărut într-o revistă femenină, denumită „Revista mea” (adică „revista dumneaei” nu a mea, care scriu aceste rânduri) şi semnat Mihail Polihroniade, nu aparţine, nu poate aparţine domnului Mihail Polihroniade, domiciliat în Bucureşti.

Trebuie să fie la mijloc ori o semnătură apocrifă, ori o regretabilă confuzie de nume.

Dacă e nevoie de explicaţii le putem da.

Frumos, animat, pătrunzător foiletonul d-lui Şerban Cioculescu din „Adevărul” de ieri, despre volumul d-lui N. Iorga *Oameni cari au fost.*

Oprim un fragment referitor la articolele necrologice ale profesorului: „Elementul personal pe care-l aduce d. N. Iorga în necroloagele d-sale pe lângă ascuţimea cu care formulează înfăptuirea defuncţilor, este tocmai neobişnuita adâncime a intuiţiei, consonanţa cu ceea ce constituie patetismul nuclear al existenţelor încheiate. Fiecare om duce cu el în mormânt, de cele mai adeseori în mare taină, o suferinţă fără împărtăşire, o înfrângere ascunsă, o mucenicie neştiută de nimeni. De câte ori ne descoperim înaintea unui convoi mortuar, aducem un omagiu inconştient misterului, ca principiu cosmic, pe care nu ne e dat să-l străpungem. D. N. Iorga ne propune cu fiecare din aceste prilejuri cifrul secret al existenţelor când ilustre, când anonime, care ne este refuzat".

1 martie

„Citesc roman după roman, mă îndop, mă umflu, mă satur până-n gât, ca să mă dezgust de banalităţile lor, de repetările lor, de convenţionalul lor, de procedeele lor sistemetice...". Spune acest lucru Jules Renard într-o notă din jurnalul său.

Să ne fie îngăduit a-l reproduce ce acelaşi sentiment de oboseală, căci şi masa noastră de lucru este copleşită de romane, romane, romane...

Din acelaşi jurnal, următorul sfat pentru critici: „Nu spune: acest om nu are talent. Cu atât mai puţin, nu tipări un astfel de cuvânt. Spune pur şi simplu: felul lui de a scrie, felul de gândiri care-i plac lui îmi displac mie. Este singurul tău drept".

Mereu din Jules Renard: „Talentul este o chestiune de cantitate. Talentul nu este de a scrie o pagină: este de a scrie 300. Nu există roman pe care o inteligenţă obişnuită să nu-l poată concepe, nu există frază, oricât de frumoasă, pe care un debutant să nu o poată construi. Rămâne de luat în mână condeiul, de pregătit hârtia şi de umplut cu răbdare. Cei puternici nu ezită. Se aşază la masă şi transpiră. Ei vor merge până la capăt. Vor epuiza cerneala, vor uza hârtia.

Acesta este singurul lucru ce-i deosebeşte pe oamenii talentaţi de laşi, care nu vor începe niciodată. În literatură nu există decât boi. Geniile sunt boii cei mai graşi, cei care muncesc fără oboseală timp de 18 ore pe zi. Gloria este un efort constant".

Şi în sfârşit pentru a face un breviar în întregime dedicat lui Renard, să mai detaşăm următoarea observaţie despre psihologia copilului – observaţie care înainte de Gide şi de Cocteau, constituie o ciudată şi surprinzătoare intuiţie în literatura franceză: „Victor Hugo şi mulţi alţii au văzut în copil un înger. El însă trebuie văzut feroce şi infernal. De altfel literatura asupra copilului nu poate să fie reînnoită, decât dacă ne aşezăm din acest punct de vedere. Copilul este un mic animal necesar. O pisică este mult mai umană".

ARMATA ROŞIE VINE

Vine Armata Roşie

S-ar putea ca paginile acestea să apară prea târziu. De la o zi la altă, de la o clipă la alta, evenimente covârşitoare se întâmplă. Germania lui Hitler se prăbuşeşte pe toate fronturile. Trăim cel din urmă ceas, poate cel din urmă minut la războiului.

Întâmplarea face ca singurul sector de front european rămas nemişcat să fie frontul românesc. De la sfârşitul lui martie, armata roşie este la nord de Iaşi şi la răsărit de Galaţi. Ea aşteaptă acolo ordinul de a trece mai departe. Când acest ordin va veni, orice rezistenţă, în Moldova sau Muntenia, va cădea.

Nimeni nu-şi mai face în privinţa aceasta nici o iluzie. Nu mai e vorba nici de eroism, nici de vitejie, nici de jertfă. Nici măcar de miracole. A trecut vremea când se discuta despre „linia Focşani-Nămoloasa-Galaţi”. Asemenea prostii nu se mai spun nici măcar în şoaptă.

De la Antonescu la ultimul sublocotenent, conducerea militară română ştie că în drumul armatei roşii, zdrobitor înarmată, nu există oprire cu putinţă. În urmărirea bandelor hitleriste descompuse, armata roşie va trece de Iaşi, de Galaţi, de Bucureşti, în acelaşi ritm în care a trecut de Vitebsk, de Minsk, de Grodno, de Vilna.

Armata Roşie vine!

Ce facem?

Jocul strategic al răsboiului i-a oferit României din martie până azi un răgaz neaşteptat. În tot acest timp soarta politică a ţării putea fi fundamental schimbată. Declaraţia Molotov a fost un prilej istoric unic de a rupe poporul român de orice complicitate cu Germania hitleristă.

În toate straturile populare, pe toate buzele flutură aceeaşi întrebare, plină de nelinişte: Ce facem?

Întrebarea devine mai neiertătoare cu fiecare zi ce trece. Nimeni nu ştie dimineaţa, dacă seara nu va fi prea târziu pentru a mai răspunde: Ce facem? Ce facem?

Cu Hitler până la capăt

Guvernul Antonescu a răspuns Guvernul Antonescu a hotărît. El merge cu Hitler până la capăt. Până la capătul trădării şi al dezastrului.

Planul e simplu. Armata germană nu va apăra nici Moldova, nici Muntenia. Nu vrea şi nu poate. Mai ales nu poate. Se va retrage în Ardeal şi va încerca să aştepte acolo sub zidul Carpaţilor.

De doi ani, de la Stalingrad încoace, tristele oşti ale lui Hitler fug mereu înapoi, în căutarea unei „bariere naturale”, la adăpostul căreia să se poată opri şi răsufla. De la Stalingrad până la Lemberg, din Caucaz până în Prusia Orientală, au căutat cu deznădejde un râu, o mlaştină, un fluviu din care să poată face o linie de rezistenţă. De la Volga la Vistula, au încercat pe rând să se agaţe de Don, de Doneţ, de Nipru, de Bug, de Nistru, de Niemen. Toate au căzut. Toate vor cădea. Nu e apă în Europa, nu e destulă apă în lume care să pună între fuga lor disperată şi înaintarea pedepsitoare a armatei roşii o stavilă.

Nimeni nu e destul de nebun să creadă că Bahluiul şi Milcovul vor deveni ceea ce comunicatul german numeşte cu o formulă ajunsă de mult comică, un „zăvor”. Moldova şi Muntenia sunt dinainte abandonate. Hitler îşi caută „zăvorul” mereu visat şi mereu pierdut în altă parte: pe Carpaţi. El visează să facă din lanţul Carpaţilor un zid şi din podişul Transilvaniei o cetate. Planul lui strategic – dacă mai poate fi vorba de un „plan” – este să reziste în Ardeal. Până atunci va „ceda” Moldova şi Muntenia „strategic”, „elastic” şi „conform planurilor”, distrugând totul în urmă şi acoperindu-şi retragerea cu sânge românesc.

Guvernul Antonescu cunoaşte acest plan. Îl cunoaşte şi îl aprobă. Guvernul Antonescu e hotărât să plece cu Hitler dincolo de munţi – şi e gata să plătească această aventură cu viaţa însăşi a poporului român.

România „pământ ars”

Se ştie ce înseamnează o retragere germană. Propaganda hitleristă e destul de cinică sau destul de criminală, pentru a nu fi făcut un secret din acest lucru. O retragere germană e un cataclism organizat. Mii de fotografii şi reportagii stau mărturie.

Pentru ca armatele liberatoare să nu găsească nici o posibilitate de reconstrucţie, nemţii lasă în urma lor „pământ ars”. Nu se mulţumesc să distrugă oraşe, să ardă sate. Într-o învălmăşeală fără seamăn, gonesc din urmă oameni şi vite ce vor rătăci în câmp deschis, istoviţi, flămânzi, până la moarte. Drumurile Rusiei, ale Poloniei, ale Finlandei sunt pline de aceste mulţimi tragice, mânate cu mitraliera în spate, în cea mai infernală pribegie. Între timp comunicatul german anunţă invariabil: „Populaţia civilă se evacuează de bunăvoie.”

Această „evacuare de bunăvoie” se pregăteşte astăzi poporului român. Acest cataclism se organizează astăzi în Moldova şi Muntenia.

Guvernul Antonescu – din ordin german şi după model german – ia toate măsurile ca România să devină „pământ ars”. Sub cuvânt de a nu folosi armatei roşii, ţara va fi prefăcută în cenuşă şi scrum.

Guvernul şi Statul Major au dat în acest sens ordine amănunţite şi precise. Toate uzinele, fabricile, atelierele, morile – până şi morile ţărăneşti – urmează a fi dinamitate. La semnalul hotărât toate vor sări în aer. Nici o instituţie publică sau particulară nu va rămâne în fiinţă. Spitale şi şcoli, universităţi şi biblioteci pleacă sau pier. Ordinul este general: tot ce se poate transporta se evacuează în Ardeal. Restul se distruge.

Odată cu nimicirea materială a mijloacelor de producţie, guvernul pregăteşte exodul în masă al populaţiei civile. Milioane de români vor fi smulşi de la casele lor şi goniţi dincolo de munţi.

Ordinele speciale s-au dat cu deosebire pentru intelectuali şi elementele cu pregătire tehnică: medici, ingineri, arhitecţi, agronomi, profesori, muncitori calificaţi.

Guvernul Antonescu vrea să lase în urmă o ţară depopulată, oraşe pustii, sate deşarte: pământ ars.

De ce?

Dacă acest plan nu este un simplu act de nebunie furioasă, dacă el reprezintă şi altceva decât un colosal act, conştient sau inconştient, de trădare naţională – atunci ce reprezintă?

De ce trebuie România să fie pârjolită de la Prut şi Dunăre până la Carpaţi? De ce?

Guvernul Antonescu ştie în sfârşit ceea ce ultimul om din Europa de mult a aflat: războiul e pierdut. Definitiv şi fără iertare pierdut.

Fuga în Ardeal şi distrugerea totală în Moldova şi Muntenia nu pot aduce nici victorie, nici îndurare.

Antonescu a şters din limbajul său pentru vecie cuvântul victorie. Iar cuvântul îndurare, alte buze decât ale lui au dreptul să-l rostească.

Atunci?

Fuga în Ardeal nu este un act de război. E un act de sinucidere. Antonescu se simte singur, dar nu vrea să moară singur. Vrea să tragă tot neamul românesc după el, în moarte.

O crimă de trei ori

Guvernul Antonescu dă Muntenia şi Moldova pradă flăcărilor, pentru a acoperi retragerea lui Hitler şi a-i asigura astfel un minut de întârziere înainte de prăbuşirea finală.

Este de trei ori o crimă.

Crimă, pentru că distrugerea materială a României va fi ireparabilă.

Crimă pentru că fuga în Ardeal e zadarnică. Carpaţii nu sunt un baraj în stare să oprească înaintarea sovietică.

Crimă pentru că toată populaţia evacuată în Ardeal va pieri acolo ca într-o adevărată capcană a morţii, de foamete, teroare şi război.

România a întemeiat cu greu, într-o sută de ani de viaţă modernă, o industrie, o reţea redusă de căi ferate, un număr mic de instituţii şi servicii publice. Înzestrarea tehnică a României este slabă şi plătită cu grele sacrificii. Cine o distruge acum, o distruge pentru totdeauna.

După război lumea întreagă va porni la o imensă reconstrucţie materială. României, ţară mică, ţară învinsă, ţara care a luptat cu Hitler împotriva libertăţii, îi va veni foarte târziu – poate niciodată – rândul la acest proces de reconstrucţie. Vaste teritorii în Rusia, mari regiuni în Franţa, centre vitale în ţările martire – în Iugoslavia, Polonia, Grecia, Belgia, Olanda – vor avea să fie reclădite. Nimeni nu va găsi nici timp, nici bani pentru o Românie care se va fi pustiit de bună voie, în slujba lui Hitler. Pământul ars pe care îl pregăteşte guvernul Antonescu în Moldova şi Muntenia rămâne pământ ars. Dezastrul e cu atât mai nebunesc, cu cât e mai inutil. Chiar din punctul de vedere al lui Antonescu, chiar din punctul de vedere al lui Hitler, fuga în Ardeal e zadarnică. Armata roşie va ajunge şi acolo. În Italia, pe lanţul sudic al Apeninilor, iar acum pe lanţul lor nordic, s-a făcut dovada că munţii cad în faţa armatelor aliate victorioase. Carpaţii vor cădea şi ei, dacă atacul sovietic va lovi în direcţia lor. Dar pe orice hartă a frontului se vede limpede că Ardealul nu mai reprezintă în situaţia de azi o redută. Armata roşie are deschisă în faţa ei câmpia Poloniei. De la Lemberg şi de la Lublin drumurile duc în linie dreaptă la Breslau şi la Berlin. Cine îşi închipuie că Hilter va rezista la Ghimeş, Predeal şi Turnu Roşu, când armatele sovietice victorioase vor fi în Silezia?

Ardealul e sortit să devină cel mult ceea ce comunicatul german numeşte cu altă formulă comică, o „poziţie arici”. În această poziţie arici, populaţia românească evacuată va aştepta pieirea.

Ardealul „poziţie arici”

Spre ce Ardeal va îndrepta Antonescu mulţimile de români pe care le sorteşte pribegiei?

Desigur nu în Ardealul cedat ungurilor în septembrie 1940, din ordinul lui Hitler. Nu în Cluj, şi nici la Oradea, nu în Bihor şi nici în Ciuc, nu vor găsi pribegii adăpost. Cu jumătate de Ardeal, Antonescu a plătit dreptul de a trimite la moarte sute de mii de tineri români în Caucaz, în Crimeea şi în Transnistria. Cu cealaltă jumătate de Ardeal vrea să plătească astăzi dreptul de a trimite la moarte poporul românesc în totalitatea lui.

Trebuie să spunem lucrurilor pe nume. Trebuie să privim faptele în faţă. Exodul în Ardeal însemnează exterminare. Nimic altceva decât exterminare.

Ardealul nu poate hrăni nici populaţia lui normală, în vremuri normale. Resursele lui proprii sunt insuficiente. Despre rezerve nici vorbă nu poate fi. Ardealul devenit zonă de război e condamnat la foamete. Se va pune în Ardeal problema covârşitor de grea a aprovizionării armatelor.

A armatei germane în primul rând. A armatei maghiare în al doilea rând. Armata română – dacă va mai fi şi câtă va mai fi, după trecerea munţilor – va cunoaşte acolo greutăţi de aprovizionare cum n-a cunoscut în cele mai negre momente de derută. Cât despre populaţia civilă românească va fi lăsată să se stingă de foame într-un ţinut bântuit de război, dezorganizat de bombardamente, jefuit de nemţi şi pândit de grofii unguri.

Ungaria „Săgeţilor de Foc” şi a grofilor va găsi acolo, în acel haos politic, social şi militar, ceasul prielnic de a dezlănţui teroarea.

„Poziţia arici” pe care o pregăteşte Hitler în Ardeal poate fi mormântul neamului românesc.

Convoaiele de refugiaţi pe care Antonescu e hotărât să le mâne peste munţi, merg spre moarte: o moarte zadarnică, fără sens, fără luptă, fără speranţă, fără răzbunare. Este un asasinat în masă. O sinucidere colectivă oarbă. Istoria popoarelor nu cunoaşte crimă mai nelegiuită.

Primejdia bolşevică

Guvernul Antonescu va pune în mişcare toate forţele de care dispune – poliţie, jandarmerie, armată – pentru a executa radical exodul populaţiei. Un exod se face totdeauna într-o atmosferă de panică. Guvernul va crea în mod deliberat panica. O va întreţine ca pe un incendiu. O va răspândi ca pe o molimă. Frica, spaima, groaza, sunt pentru regimul Antonescu mijloace de guvernământ.

De la un capăt la altul al ţării, guvernul lansează ca pe nişte rachete de alarmă şoapte, zvonuri, strigăte despre „hoardele bolşevice”.

Toată literatura proastă pe care poliţia şi reacţiunea română au folosit-o totdeauna împotriva oricărei mişcări de libertate, este din nou pusă în funcţiune. „Anarhie”, „nihilism”, „barbarie slavă”, „imperialism rusesc”, „testamentul lui Petru cel Mare”, – vechile sperietori ale burgheziei române sunt din nou folosite ca nişte arme de tip vechi, repuse în funcţiune din lipsă de material nou.

Trebuie să recunoaştem că aici guvernul Antonescu nu se înşeală cu totul. Burghezia română încă se mai sperie de ele. „Primejdia bolşevică” provoacă încă în anumite cercuri o teamă nelămurită.

Desigur, războiul a schimbat o întreagă stare de spirit. El a stârpit nenumărate minciuni. El a pus muncitorimea şi ţărănimea în contact direct cu ordinea socială sovietică şi le-a dat prilejul să priceapă cât de greu au fost înşelate până acum.

Şi totuşi, în anumită parte din burghezia română, în anumită parte din intelectualitatea română, educată în „căminele studenţeşti”, unde domnea pe vremuri cuzismul şi legionarismul plătite de stat, în mica burghezie buimăcită de marile transformări ce se petrec azi în lume, rămâne încă o urmă din vechea mentalitate.

„Primejdia bolşevică” este balaurul cu care Antonescu sperie toată această lume timidă şi dezorientată. Este steagul de spaimă pe care-l flutură deasupra României. Este singurul steag pe care îl mai poate flutura.

Nu fugiţi. Rămâneţi pe loc!

Partidul comunist român se simte dator să lumineze opinia publică în acest greu ceas în care naţiunea se află la răscruce, între viaţă şi moarte.

Partidul comunist vrea să-l ajute pe ultimul român, să înţeleagă limpede marea dramă naţională ce se dezbate astăzi sub ochii noştri.

Partidul comunist ştie că lucrul nu e uşor. Cuvântul său străbate greu până la voi. El trebuie să-şi facă loc prin sârmele ghimpate ale unui regim de teroare şi – ceea ce e mult mai grav – trebuie să lupte cu o întreagă mentalitate de neîncredere, de bănuială şi de frică.

De la 1924 de când muncitorimea română a fost scoasă din viaţa publică a ţării, partidul comunist n-a mai putut vorbi decât înfruntând curţile marţiale şi plutoanele de execuţie. Fiecare cuvânt rostit al activităţii lui au trebuit să-l plătească cu ani de ocnă şi jertfă de vieţi. Timp de douăzeci de ani, statul român care hrănea cu o adevărată pornire sinucigaşă legionarismul trădător de ţară, a ţinut în afară de lege muncitorimea şi partidul ei. Timp de douăzeci de ani, partidul comunist a fost urmărit cu sălbăticie, calomniat, desfigurat prin presă, prin radio, prin şcoală. Toată această otravă reacţionară ce s-a introdus metodic în societatea românească, este astăzi în parte înlăturată. Dar douăzeci de ani de minciună lasă totuşi – şi ceva din această minciună prea veche rămâne ca o ceaţă, prin care cuvântul nostru trebuie să străbată.

Dar oricâte piedici i-ar sta în cale, glasul partidului comunist va fi auzit şi înţeles, pentru că este astăzi însuşi glasul instinctului naţional de conservare. El reprezintă astăzi o chemare la viaţă.

Partidul Comunist le spune tuturor românilor: Nu fugiţi! Rămâneţi pe loc! Aşteptaţi cu încredere ziua de mâine. Primejdia e cu Antonescu şi cu Hitler. Moartea şi tirania e cu ei. Viaţa şi libertatea vin mai repede decât pot fugi umbrele hitlerismului prăbuşit.

România are nevoie de toţi românii

Nimeni să nu plece. România liberă de mâine are nevoie de toţi românii.

Partidul comunist nu e o sectă. El nu goneşte pe nimeni din viaţa naţională. El nu tăgăduieşte nimănui dreptul de a lua parte la noua aşezare a ţării. El vrea o Românie creatoare, făcută prin munca, prin inteligenţa şi prin libera străduinţă a tuturor. Nici o energie productivă nu va fi alungată. Nici o bunăvoinţă nu va fi nesocotită.

Partidul comunist cere tuturor cetăţenilor să rămână la casele lor şi să-şi apere avutul împotriva jafului nemţesc şi împotriva pustiirii guvernamentale. Războiul a fost o atât de grozavă risipă de forţe şi bogăţii româneşti, spulberate în cele patru vânturi, încât avem datoria să păstrăm cu grijă tot ce ne mai rămâne, pentru a putea începe mâine reclădirea ţării.

România liberă are nevoie de întregul ei popor.

Cine nu are mâinile pătate de sânge, cine nu a împins la război şi la pradă, cine n-a jefuit, cine n-a ucis – trebuie să lupte pentru libertate.

Să fugă criminalii – dacă mai au unde. Pedeapsa îi va găsi oriunde, până în cea mai îndepărtată vizuină.

„Elita” care fuge

Guvernul Antonescu îşi caută complici. Cuprins de spaimă, el pândeşte peste hotare un loc liniştit, în care să poată fugi în ultima clipă. Undeva, în Elveţia, pe malul unui lac albastru, guvernul şi oamenii lui speră să găsească un refugiu confortabil, după ce vor fi dat foc întregii ţări şi după ce vor fi părăsit „poziţia de arici” din Ardeal. în această fugă, guvernul vrea să atragă, şi la nevoie să împingă o întreagă serie de oameni care să servească drept paravan în faţa istoriei. Profesori universitari şi academicieni sunt momiţi cu un paşaport diplomatic şi cu valută de la Banca Naţională. Asta numeşte Mihai Antonescu „salvarea elitelor”!

Neamul românesc poate să piară. Dar „elita” trebuie salvată. „Elita” trebuie să fugă. „Elita” fuge. Dar cine formează această „elită”?

S-au cerut în Elveţia vize de intrare pentru trei mii de persoane. Cam la atâta socoteşte Antonescu că se ridică numărul „elitei”. Guvernul elveţian a refuzat această cerere de turism în bloc. Antonescu tratează mai departe. Se târguieşte. E gata să reducă numărul „elitei” de la trei mii la două sute. Emisari speciali umblă la Geneva după case de închiriat.

Liste confidenţiale s-au pus în circulaţie în Academie şi Universitate, în căutare de voiajori dornici să fugă. În aprilie, în plin consiliu al Facultăţii de Litere, profesorul Caracostea, vechi agent german, a expus un întreg plan de transportare a universitarilor şi academicienilor cu familiile respective, în hotelurile şi restaurantele elveţiene. La 6 iunie 1944, Mihai Antonescu a convocat cincizeci de universitari şi academicieni în frunte cu rectorul Hulubei şi toţi decanii şi profesorii hitlerişti. Le-a vorbit patru ore, după care profesorul Giurăscu a declarat discursul „istoric”. Apoi, au încredinţat profesorului Vântu sarcina de a organiza salvarea „elitelor”. Ion Nistor, Ciocăltău, Tomescu, Onicescu, Plăcinţeanu de la Iaşi şi alţi notorii legionari şi agenţi hitlerişti au acceptat să plece, dacă nu în Elveţia, cel puţin în primitoarea Spanie a lui Franco.

Mihai Antonescu trage nădejde să se poată camufla şi el în ultimul moment, sub un paşaport de profesor universitar şi să ajungă pe teren neutru, la

Ankara, la Geneva, la Madrid sau la Lisabona, pentru ca, odată cu pielea lui, să salveze astfel „cultura română” ermetic închisă într-un geamandan.

Cărturarii români, adevăraţii cărturari, savanţi şi intelectuali români, nu pot decât să respingă cu dezgust insulta ce li se face. Universitatea română cunoaşte multe minunate figuri de profesori care au înţeles de mult că libertatea şi cultura sunt nedespărţite. Ei ştiu că a lupta pentru libertate însemnează a lupta pentru cultură. Ei ştiu că intelectualitatea românească este produsul acestui popor de muncitori şi plugari care, cu truda lor, cu sacrificiul lor, totdeauna necunoscut şi de multe ori batjocorit, au ridicat şi au plătit biblioteci, laboratorii şi universităţi, făcând cu putinţă înfiriparea unui început de cultură naţională.

Menirea intelectualităţii româneşti este să stea alături de popor şi să păstreze licărirea de lumină în clipele cele mai întunecate. Guvernul Antonescu tratează intelectualitatea română ca pe o ciocoime egoistă, fără ideal şi fără scrupule, gata să dea bir cu fugiţii, la cea dintâi zguduire naţională.

Partidul comunist cheamă pe profesori, pe ingineri, pe medici, pe magistraţi, pe preoţi, pe scriitori şi artişti să rămână în mijlocul neamului şi acum, în ceasul de cumpănă al istoriei naţionale, să-şi dea contribuţia lor de jertfă, luptând fără şovăire împotriva duşmanului ţării noastre şi al culturii omenirii: Hitler şi bandele lui înarmate.

Linişte în Moldova de nord

Sunt patru luni de când armata roşie a intrat pe teritoriul românesc. Primele oraşe din Moldova de

Nord – Botoşani, Dorohoi, Fălticeni, Hârlău – adăpostesc tot atâtea garnizoane sovietice.

Opinia publică românească, căreia douăzeci de ani i s-a vorbit despre „ororile bolşevice”, despre „perfidia asiatică” a bolşevicilor – stă cu ochiul şi urechea aţintite spre nordul Moldovei. Ar vrea să vadă, să audă, să ştie, ce se întâmplă „dincolo”.

„Dincolo” – nu se întâmplă nimic. „Dincolo” e linişte. Linişte şi ordine. O populaţie paşnică, îşi vede de treabă, în deplină libertate.

Declaraţia Molotov a fost limpede. Armata roşie nu este o armată de năvălitori. Ea nu luptă împotriva poporului român, pe care-l socoteşte mai mult o victimă a hitlerismului, decât un inamic.

Armata roşie se află în trecere în România. Ţinta ei finală este Hitler şi hitlerismul. Pe teritoriu românesc armata roşie nu este o armată de ocupaţie ci una de eliberare. Teritoriul românesc îşi păstrează un statut politic, pe care angajamentele internaţionale îl garantează lămurit. Declaraţia Molotov, întărită de declaraţiile Roosevelt şi Churchill. sunt declaraţii absolute.

Armata roşie a lăsat neatinsă în Moldova de nord, administraţia locală. Nici o imixtiune militară sau politică nu modifică, întru nimic, orânduirea socială existentă. Totul a rămas pe loc, în mâini româneşti, sub legi româneşti. Numai guvernul naţional de mâine va avea dreptul să dea poporului român legi şi orânduiri. La Botoşani prefect este profesorul Rusu. La Fălticeni este prefect fratele scriitorului Lovinescu. La Hârlău este primar preotul Constantinescu. Nici o uzină n-a fost expropriată, nici o moşie nu a fost împărţită; proprietatea agrară nu a fost colectivizată.

Grija armatei sovietice de a nu se amesteca în treburile interne merge atât de departe, încât – după cum comunică corespondentul de presă englez Paul Winterton – nici măcar legile de spoliere ale C.N.R.-ului n-au fost scoase din vigoare.

Asta nu însemnează că Sovietele aprobă regimul social existent sau metodele vechi de administraţie. Sigur că nu. Dar acestea constituesc obiectul unor probleme pe care poporul român le va rezolva singur, când şi cum va voi. Armata sovietică are de îndeplinit o misiune militară, nu una politică. Destinul nostru politic ne priveşte pe noi românii şi numai pe noi.

La Botoşani, la Hârlău, la Fălticeni – populaţia românească ştie că declaraţia Molotov e o realitate. Nimeni nu a fost deportat, nici măcar cei care o meritau. Toată lumea munceşte la adăpostul armatei roşii.

Toate reportajele din presa neutră, toate rapoartele informative, toate documentele ce vin din Moldova de nord, arată această stare de lucruri. Statul major român are informaţii complete, care confirmă liniştea şi ordinea perfectă din Moldova de nord. Nicăieri în publicaţiile confidenţiale militare româneşti – nici în aşa-numitul „Operativ” (comunicat confidenţial zilnic al Marelui Stat Major român, destinat numai generalilor comandanţi) şi nici în „Sinteza săptămânală” a M. St. M., nicăieri nu s-a putut afirma decât adevărul. Armata roşie din România nu este o armată de cotropitori, ci o armată de eliberatori.

Guvernul Antonescu ar fi folosit în propaganda sa orice fapt, orice document, orice indiciu despre „ororile bolşevice" – dacă asemenea fapte, documente şi indicii ar exista.

Guvernul Antonescu n-ar şovăi să se slujească de minciuni şi defăimări, dacă realitatea n-ar fi mai puternică decât ele. O singură dată, ziarele bucureştene au publicat, din izvor german, o poveste cu un brutar „ars de viu", în cuptorul de pâine – dar povestea era atât de vădit idioată, încât propaganda oficială a găsit că e mai bine să renunţe şi să tacă.

În Moldova de nord, în plin război, e linişte şi libertate.

Momentul de trecere: năvala mahalalelor

Marea spaimă a românului mijlociu începe să fie nu armata sovietică, pe care acest război, aşa cum s-a desfăşurat, a dovedit-o a fi un organism de disciplină neîntrecută: marea lui spaimă este dezordinea şi jaful ce se pot produce în clipa în care, între regimul hitlerist ce se prăbuşeşte şi regimul de libertate ce se întemeiază ar urma un gol. Totdeauna în istorie, momentele de trecere au fost greu de suportat.

Societatea românească, în care diferenţele de stare socială sunt mai dureroase şi mai izbitoare decât oriunde, se teme de năvala mahalalelor, de asaltul servitorimii, de prada şi dezmăţul borfaşilor şi declasaţilor de tot soiul. Există, dincolo de masele muncitoare, o lume în zdrenţe, pe care proletariatul adevărat a denumit-o: „lumpen-proletariat". Pretutindeni, în momentele de clătinare socială, toată această „scursoare” a societăţii încearcă să iasă afară la jaf. Este lumea din care s-au format în Italia, bandele fasciste şi în Germania batalioanele de SS. Sunt jefuitorii şi incendiatorii, care au ieşit din cele mai întunecate unghere, la chemarea lui Hitler şi Mussolini.

În România, acest lumpen-proletariat a avut epoca lui de glorie sub legionari. Din el şi-a recrutat conducerea legionară poliţia şi bandele de jefuitori. Pe ruinele blocului Carlton, dărâmat de cutremur, haite de hiene prădau şi scormoneau printre ruine. Străzile răsunau de urletele lor. Două luni mai târziu, 21 ianuarie 1941, a fost, în Bucureştiul incendiat, jefuit şi semănat cu cadavre, ziua lor de sărbătoare.

Partidul Comunist cunoaşte această primejdie – şi tocmai pentru că o cunoaşte are putinţa s-o înlăture.

Societatea românească nu poate găsi o garanţie mai sigură de apărare şi de ordine, decât în muncitorimea organizată. Trei mii de muncitori şi intelectuali zac în închisori şi lagăre, fără vină. Ei sunt o elită – cu totul alta decât aceea a lui Mihai Antonescu. Sunt trei mii de oameni demni, de oameni dârzi, disciplinaţi, iubitori de libertate. Să fie lăsaţi liberi. Gărzi muncitoreşti organizate vor păstra ordinea în spiritul democraţiei populare, în urma bandelor hitleriste fugite.

„Programul” partidului comunist?

Programul partidului comunist a fost prezentat mereu opiniei publice româneşti sub culorile cele mai murdare. În linii groase de caricatură şi batjocură. Propaganda oficială în stat a cheltuit miliarde pentru a întreţine o presă anticomunistă, care a răspândit ani de zile cele mai sinistre legende, cele mai grosolane născociri.

Comuniştii distrug familia! Comuniştii despart pe copii de mamele lor! Comuniştii pângăresc bisericile! Comuniştii ard instituţiile de cultură! Comuniştii dau ţara pe mâna jidanilor!

Oricât de înrădăcinate ar fi aceste parole infame, într-o biată opinie publică ameţită de propagandă, adevărul începe să se lumineze. Rusia sovietică nu mai este o ţară necunoscută despre care presa unei Românii sleite de analfabetism, tuberculoză şi sifilis, putea să-şi râdă până mai ieri cu ironica formulă de „rai bolşevic”. Lucrarea doctorului G. Banu despre *Sănătatea poporului român*, lucrarea doctorului Al. Claudian despre *Alimentaţia poporului român*, amândoi oameni de dreapta, publicaţi de o editură oficială, constituie documente zdrobitoare pentru mizeria socială a României. În acest timp, în Rusia sovietică, o experienţă de regenerare umană de proporţii uriaşe înfăptuia şcoli, teatre, stadioane, spitale, sanatorii, muzee de artă, biblioteci. Opt sute de mii de soldaţi români au văzut cu ochii lor ce s-a petrecut acolo. Au văzut şi au înţeles.

Comunismul este o mare operă omenească de creaţie şi construcţie, nu de distrugere. Partidul comunist român vrea să îndrepte toate forţele vii ale neamului, toate resursele economice ale ţării, spre viaţă şi libertate.

Copilul şi familia ocupă în alcătuirea socială, pentru care luptă partidul comunist, un loc însemnat.

Mortalitatea infantilă atinge în România de azi cifre de dezastru. Până şi în filmele de propagandă ale Consiliului de Patronaj, în care zâmbeşte graţios Maria Antonescu, în scene pline de mărinimie, bieţii copii fotografiaţi sunt jerpeliţi, palizi, trişti şi scheletici. Moartea seceră o treime din copiii care se nasc în România.

Partidul comunist român socoteşte această problemă printre cele mai însemnate şi care trebuiesc rezolvate. în locul batjocurii filantropice, el vrea să înfăptuiască o ordine socială, în care copilul să găsească în casa părintească, în leagăne, în şcoli şi pe stadioane, soarele, pâinea şi bucuria.

Partidul comunist român nu înţelege să oprime credinţa şi nici să distrugă bisericile. Libertatea religioasă va fi asigurată. Cetăţenii vor avea dreptul de a-şi avea biserica lor. Biserica română, care a fost mereu aservită statului şi regimurilor politice, se va putea manifesta liberă pe tărâmul care-i aparţine.

Legenda bisericilor transformate în grajduri, face parte din cele mai ticăloase minciuni de propagandă. Este aceeaşi propagandă care agită ca pe o ameninţare supremă „dictatura jidanilor”.

Partidul comunist român are faţă de aşa-numita „problemă evreească” atitudinea pe care România modernă a afirmat-o pentru prima oară la 1848. Evreii sunt cetăţeni ai ţării. Un stat democratic nu recunoaşte nici privilegii de rasă, nici persecuţii de rasă.

Antisemitismul a fost sifilisul politic al României. A fost diversiunea de care s-a folosit permanent reacţiunea română şi străină împotriva statului român. A fost, în sfârşit, calea de pătrundere a lui Hitler în România şi instrumentul prin care s-a încercat solidarizarea poporului român cu crima.

Partidul comunist român va scoate din viaţa noastră publică pentru totdeauna această falsă problemă.

O nouă ordine socială

Desigur, partidul comunist este un partid revoluţionar. El tinde la schimbarea până la temelii a alcătuirii sociale române.

Partidul comunist român are un punct de vedere în explicarea istoriei şi un ideal de luptă, care îl desparte hotărât de celelalte partide politice.

În primul rând, el vrea să lichideze toate rămăşiţele feudale, atât în domeniul economiei agrare cât şi în domeniul social.

Ţinta finală a partidului comunist este să înfăptuiască o Românie socialistă fără clase.

Partidul comunist are conştiinţa că prin acest ideal lupta sa se leagă cu trecutul naţional. Partidul comunist român este pe linia istorică a revoluţiei lui Horia, a revoluţiei lui Tudor Vladimirescu de la 1821 şi a revoluţiei de la 1848.

Ţinta imediată: eliberarea ţării

Fără să se dezică de nici unul din punctele sale de program, program a cărui realizare nu se înfăţişează ca o sarcină imediată, partidul comunist a înţeles că datoria sa cea mai grabnică este astăzi de a lupta pentru eliberarea ţării de sub teroarea lui Hitler.

Pentru ca să existe o Românie socialistă, trebuie să existe poporul român. Idealurile politice se înfăptuiesc de oameni, pentru oameni.

Prima lege de viaţă a poporului român este de a-şi recuceri libertatea politică.

România e trădată prin alianţa cu Hitler. Alianţa cu Hitler trebuie să înceteze.

România se sinucide într-un război purtat împotriva intereselor sale naţionale, doar pentru interesul lui Hitler. Războiul împotriva Uniunei Sovietice şi aliaţilor ei, trebuie să înceteze. Armele trebuiesc întoarse împotriva armatei de ocupaţie hitleriste.

România se înăbuşe sub dictatura Antoneştilor. Dictatura Antoneştilor trebuie să înceteze.

Acestea sunt marile comandamente ale clipei de faţă. Asupra lor nu poate exista nici o deosebire de opinie între români.

Partidul comunist, dornic ca toate forţele naţionale să lupte împreună pentru eliberarea neîntârziată a ţării, a încheiat un pact de acţiune comună cu toate celelalte organizaţii politice româneşti. Împreună cu partidul Social-Democrat a înfăptuit Frontul Unic Muncitoresc. Împreună cu acest partid, cu Uniunea Patrioţilor, cu Partidul Socialist-Ţărănesc şi cu frontul Plugarilor, Partidul Comunist acţionează în cadrul „Grupului Patriotic Antihitlerist". În sfârşit împreună cu Partidul Naţional-Liberal, cu Partidul Naţional Ţărănesc şi cu Partidul Social-Democrat, Partidul Comunist formează azi Blocul Naţional Democratic.

Programul imediat de luptă este simplu. El nu suferă nici răstălmăciri, nici întârziere.

Încheierea imediată a armistiţiului şi a păcii cu Uniunea Sovietică şi celelalte naţiuni unite.

Alungarea nemţilor şi a hitlerismului din ţară.

Suprimare a legilor dictatoriale.

Restaurarea libertăţilor cetăţeneşti.

Făurirea unei Românii libere, democrate şi independente.

E mai mult decât un program politic. E un program de viaţă.

Ultima clipă

Paginile acestea nu sunt un manifest. S-ar putea ca între timp, cursul precipitat al evenimentelor să lase în urmă tot ce am putut spune aici. Faptele sunt mai tari şi mai repezi decât orice încercare de a le fixa pe hârtie.

Dacă mai e o clipă pentru poporul nostru de a se alătura celorlalte popoare care luptă pe tot întinsul pământului pentru libertate – dacă mai e o clipă, atunci aceasta este. Şi este ultima.

Datoria fiecărui român este să rămână pe loc şi să ia parte la lupta de dezrobire, formând grupe de partizani, participând cu arma în mână la sabotarea şi distrugerea maşinei de război naziste. Nimeni să nu plece. Cine a plecat, să se întoarcă. Tot ce a fost gonit dincolo de munţi, să fie adus înapoi. Fabricile, maşinile, depozitele desfăcute şi risipite pe toate drumurile, să fie neîntârziat readuse la rostul lor. Împiedicaţi, prin orice mijloc, cu forţa, mutarea celor care au mai rămas. Nemţii se pregătesc să puie mâna pe recolta treierată. Nu lăsaţi să vi se ia pâinea copiilor voştri. Ţărani, muncitori şi intelectuali, nu plecaţi. Cei evacuaţi să se întoarcă acasă. E nevoie de braţe de muncă, e nevoie de braţe de luptă pentru România liberă de mâine şi de totdeauna.

MANIFESTUL BLOCULUI NAŢIONAL-DEMOCRATIC

Români,

Neamul nostru trece prin cel mai greu ceas al istoriei sale. Tot ce s-a înfăptuit prin străduinţa generaţiilor trecute, tot ce am nădăjduit pentru generaţiile viitoare se află în primejdie.

Războiul se apropie de sfârşit. Germania se prăbuşeşte. În Franţa, în Italia, în Rusia, în Finlanda, pretutindeni, armatele lui Hitler sunt bătute. Victoria Aliată e limpede. După cinci ani de măcel, vine ziua cumplită a socotelilor.

Români,

Ţara noastră nu trebuie să plătească crima acestui război în care a fost târâtă fără voie. Cu ţara sfâşiată, cu oraşele distruse, cu pământul patriei jefuit de oştile hitleriste, cu libertăţile publice desfiinţate, poporul român a sângerat de trei ani în cel mai nebunesc şi zadarnic război.

Români,

În faţa acestei situaţii catastrofale cele patru Partide naţionale democratice, Partidul Naţional-Ţărănesc, Partidul Liberal, Partidul Comunist şi Partidul Social-Democrat care au combătut în permanenţă atât orientarea externă alături de Axă, cât şi regimurile de dictatură în interior, reunite în Blocul

Naţional-Democratic, constituit încă în ziua de 20 iunie 1944, vă chiamă azi la luptă pentru recâştigarea libertăţii şi pentru salvarea ţării.

Patria era în primejdie. Existenţa noastră naţională era în joc. Statul român era ameninţat cu pieirea.

În ceasul în care Europa se ridică la glasul vestitor al unui trai pacinic şi descătuşat, când neamurile cotropite se trezesc apărându-şi cu hotărâre drepturile nesocotite. România, legată de Axă, printr-o alianţă sângeroasă şi înjositoare, îşi sleia ultimele puteri într-un război de sinucidere.

Blocul Naţional Democratic a cerut în numele ţării ca acest război să înceteze neîntârziat.

Blocul Naţional Democratic a cerut în numele ţârii ruperea alianţei cu Axa.

Blocul Naţional Democratic a cerut în numele ţării îndepărtarea regimului de dictatură.

Blocul Naţional Democratic a cerut în numele ţării ca poporul nostru să fie repus în drepturile sale politice, într-un regim de libertate şi democraţie.

Continuarea războiului alături de Axă ar fi dus România la jertfe inutile şi la catastrofă de neînlăturat. Faţă de aceasta, declaraţia lui Molotov, întărită de declaraţiile d-lui preşedinte Roosevelt şi d. prim-ministru Churchill, garantându-ne independenţa şi suveranitatea statului, au oferit ţării noastre putinţa de a nu figura printre statele învinse, cu perspectiva dezastrului total.

Români,

Istoria nu face daruri nimănui. Am luptat împotriva aliaţilor noştri de ieri, care ne-au ajutat să întregim ţara. Plătim azi greşeala noastră prin jertfe grele. Prin hotărârea ce am luat, prin atitudinea nouă ce am adoptat îndreptăm astăzi această greşeală.

Era ultima clipă în care ne puteam smulge din nebărbăteasca noastră supunere, impusă de guvernul de dictatură. Era ultima clipă în care puteam striga în faţa lumii că noi nu am vrut acest război, şi că n-a fost niciodată al nostru, nici al ţării.

Era ultima clipă în care puteam arăta prin fapte că sub teroarea ce ne apasă noi nu am pierdut voinţa de a trăi ca neam liber.

De aceea noi am socotit de a noastră datorie de a da sprijinul nostru M. S. Regelui şi Guvernului instituit de M. S. pentru încheerea armistiţiului cu Naţiunile Unite.

Români,

Pacea nu trebuia să ne găsească de partea acelor care ne-au vândut hotarele, ne-au încălcat, şi ne-au secătuit ţara. Trebuia să ştergem de pe fruntea noastră orice urmă de cârdăşie cu hitlerismul şi să ne întoarcem spre adevăratul nostru destin.

Pe pământul Franţei răsună paşii armatelor liberatoare. Italia deşteptată se lapădă de dictatura fascistă. în Iugoslavia, în Cehoslovacia, în Polonia şi Grecia, popoare prietene suferă şi luptă cu armele în mână împotriva oaupaţiunii străine şi pentru triumful unei vieţi pacinice şi neobidite. Toată datoria noastră ne cheamă lângă aceste neamuri martire. Cu ele am împărţit cândva victoria de la 1918 împotriva imperialismului german, cu ele vrem să împărţim mâine bucuria eliberării.

Români,

Hotărârea noastră nu înseamnă nimic, dacă nu este o hotărâre de luptă imediată. Oriunde vă aflaţi, strigătul vostru trebuie să ajungă până la noi.

Cetăţeni şi ostaşi,

Blocul Naţional Democratic sprijină Guvernul constituit de M. S. cu scopul de a realiza armistiţiul, de a scoate pe germani din ţară şi pentru a desfiinţa regimul dictatorial.

Uniţi-vă şi luptaţi împreună contra trădătorilor germani care, după ce şi-au călcat cuvântul tabără asupra ţării ca duşmani.

Scoateţi din ţară orice soldat german, dezarmaţi şi împiedicaţi pe germani în orice loc ca să nu mai poată lucra nici ca formaţiune militară nici ca particular, la nimicirea avutului ţării. Luaţi-le din mână orice mijloc de luptă şi faceţi-i să iasă cât mai curând de pe pământul sfânt al ţării.

p. Partidul Naţional-Ţărănesc
Iuliu Maniu
p. Partidul Naţional-Liberal
Const. I.C. Brătianu
p. Partidul Comunist
Lucreţiu Pătrăşcanu
p. Partidul Social-Democrat
Const. Titel Petrescu

ADDENDA II

NICI ASTA NU SE POATE!

Au fost alaltăieri, pe străzile Capitalei, scene de veritabil război civil. Pe o rază de cinci sute de metri în jurul universităţii, studenţii grevişti an font fugăriţi, au fugărit, au fost bătuţi, an bdtut. Farmaciile din apropiere se umpleau la cinci minute cu un nou contingent de răniţi. Coloanele studenţilor coborau dezorientate şi obosite dinspre Capşa spre Teatrul Naţional. Câteva secunde mai târziu, coloanele gardienilor urmau în pas de atac. Spectacolul a fost penibil şi din balconul redacţiei noastre l-am urmărit cu inima strânsă.

Studenţii cunosc simpatia ce o purtăm cauzei lor de azi. Împotriva legii advocaţilor noi ducem aici, de un an de zile, o campanie susţinută metodic şi argumentat. Împotriva autorilor, declaraţi sau oculţi, ai acestei imposibile legi scrim de atâta vreme lucruri juste şi grele. Ei bine, tocmai de aceea avem dreptul să le spunem astăzi prietenilor noştri studenţi că au greşit.

Greva lor este o eroare, lupta lor de stradă e o imprudenţă. Nu este suficient să ai dreptate: trebuie să ştii în ce fel să o ceri şi să o câştigi.

Un guvern şi un parlament nu pot lucra sub presiunea ameninţărilor venite din afară. Studenţii în drept, cărora nu cred să le lipsească simţul şi răspunderea civică, trebuie să înţeleagă acest lucru. Ce s-ar face Statul românesc, dacă astăzi, în aceste timpuri crunte, fiecare din categoriile sociale nemulţumite (şi este vreuna mulţumită?) ar dezerta de la treburile ei zilnice şi ar ieşi pe uliţe să strige, să bată şi să huiduiască?

Un instrument este un instrument. Astăzi serveşte unei cauze drepte, mâine poate servi uneia strâmbe sau de-a dreptul primejdioase. Dacă ne-om face fiecare dreptate, aşa cum ne taie capul, sau cum ne îndeamnă o exasperare de moment, nu cred să se aleagă mare lucru din viaţa acestei ţări.

Guvernul este obligat să fie astăzi mai sever decât ar fi fost acum câteva zile, înaintea grevei. Tocmai pentru că nu-şi poate permite slăbiciuni şi renunţări. Trăim un moment de generală anarhie şi orice încercare de a mări dezorientarea trebuie reprimată scurt. Principiul autorităţii, atât de grav compromis, se cuvine restabilit şi apărat.

Aşadar, studenţii să se întoarcă liniştiţi la carte. Să se întoarcă acolo, cu conştiinţa că se supun astfel unei îndatoriri de disciplină superioară. Cât priveşte cauza lor, pe care cârpelile de moment nu o pot satisface, să fie siguri că ea va triumfa prin forţa inerentă a dreptăţii. Ziarul nostru rămâne alături de ei, să-i apere şi să protesteze, mai puţin violent desigur decât o grevă, dar mai eficace poate.

DEZBATERILE PROCESULUI DRAMEI DE LA BUZĂU

Ziua întâia, 26 martie 1932

Sala de şedinţe mică, obscură, incomodă, semănând uluitor cu decorul actului al III-lea din *Taifun*, jucat în provincie cu decoruri improvizate şi figuranţi recrutaţi de pe stradă.

Curioasă atmosferă, cu ceva nerăbdător şi entuziast în murmurul ei, atmosfera unei săli de spectacol sau a unei reuniuni mondene.

Foarte multe doamne tinere, în bună parte, elegante unele, comunicându-şi, de la bancă la bancă, reflecţii sau informaţii „din cea mai sigură sursă" Sunt fericite că au putut trece dincolo de pragul tribunalului; în stradă, o mare de capete se agită, comentează şi aşteaptă, probabil un miracol care să facă să intre în această sală de 100 de locuri 10.000 de spectatori. Este într-adevăr agitaţia, neliniştea, naivitatea ce înconjoară veşnic marile afaceri pasionale.

De la ora 1, când şedinţa trebuia să se deschidă, până la orele 2, când Curtea îşi face apariţia, mica sală de şedinţă îşi schimbă cu totul aspectul. Este asediată, cucerită de o mulţime care trece mult dincolo de uşile larg deschise, lume care aşteaptă răbdătoare pe culoare, suită pe mese, pe scaune, pe scări.

E o baricadă această sală, o baricadă în care feţele crispate ale ascultătorilor, enervarea unora, strigătele altora fac la un loc o tensiune pe care, puţin mai târziu, surâsul civilizat al prezidentului o va stăpâni cu greu şi îi va reprima rar accesele.

A fost de absolută necesitate tortura ascultătorilor, a Curţii, a avocaţilor, a celor două acuzate, tortura de a adăuga unor dezbateri în ele însele triste şi împovărătoare, supliciul – termenul nu este exagerat – supliciul acestei carcere încinse, extenuante?

Mare trebuie să fie pasiunea sau curiozitatea sau simpla deşertăciune femeiască, pentru ca, în această apăsătoare atmosferă, 50, 60 sau 100 de dudui şi doamne să urmărească încordat, fără scădere, formalităţile procedurale şi întâiele încăierări ale apărării şi acuzării, timp de zece ceasuri, în care sumbrele detalii ale dramei ce se joacă abia s-au desemnat vag.

— Să se introducă acuzatele!

Greu, foarte greu şi după o întârziere de câteva momente, ce par imens de lungi, Maria şi Carolina Lupescu îşi fac loc prin mulţime, sub paza reglementară a doi soldaţi cu puşca la umăr, amândouă intimidate de murmurul general care le-a întâmpinat.

Nimic schimbat sau aproape nimic, de când le-am văzut în iulie, la penitenciar, câteva zile după crimă. Maria Lupescu – aceeaşi înfăţişare rece, calmă, de negustoreasă sigură de ea, pe care o împrejurare tragică a zdruncinat-o un moment, fără să-şi fi întipărit grave urme exterioare.

Carolina Lupescu, palidă, sfârşită, privind continuu în pământ şi urmărind-o pe maică-sa cu nu ştiu ce vag sentiment că ea ar putea să o apere, că ea trebuie să o apere, pentru că îi este mamă, între toate aceste priviri, pe care curiozitatea le face ostile.

Pe banca apărării, între apărătorii pe care acuzatele şi-i însuşesc şi îi comunică prezidentului, se află Const. Titi Lupescu, fiu şi frate al lor. Se ştie că, imediat după săvârşirea crimei, tânărul acesta fusese arestat, iar mai târziu eliberat, neparticiparea lui la crimă fiind dovedită.

Astăzi vine să le apere la bară pe mama şi sora lui, să-l acuze pe tatăl mort şi să adauge unei confesiuni intime caracterul unei apărări oficiale, nu lipsită de patetic.

Ca în *Procesul Mary Dugan*, pe care l-aţi văzut la studioul Teatrului Naţional. Ca în *Necunoscuta*, melodrama lui Brisson. Ca în nenumărate tragedii americane şi franţuzeşti. Este într-adevăr un amănunt dramatic cu efect sigur, şi bănuieşti dinainte emoţia, patetismul, compasiunea pe care le va răspândi în sală simpla prezenţă la bară a tânărului acesta frumos, cu un obraz de copil, deşi puternic şi relativ calm.

Numai că... numai că partea civilă îşi dă seama de primejdie şi, la o reluare de şedinţă, după o pauză, cere discret citarea tânărului Titi Lupescu, ca informator. Ceea ce îl obligă pe acesta să părăsească sala până după interogatoriul acuzatelor şi deci să renunţe la calitatea de avocat ocazional.

Păcat! Ar fi fost un moment „spectaculos”. Şi au fost multe priviri de femeie, care l-au urmărit pe tânărul Lupescu, cu mare melancolie, în momentul părăsirii sălii.

Vorbeşte Maria Lupescu

Nici vorbele foarte blânde ale d-lui prezident Caratasse, nici scaunul care i s-a oferit, nici bunăvoinţa şi atenţia juraţilor nu-i dau Mariei Lupescu stăpânirea întreagă.

N-aş putea spune că este emoţionată. Dimpotrivă. Dar este în glasul ei scăzut, monoton şi inexpresiv, este în povestea ei bine şi logic construită, dar incoerent spusă, cu pauze, cu reveniri, cu corectări, ceva incert, nu sufleteşte incert – pentru că, repet, nu este emoţionată – ci incert în ce priveşte veracitatea faptelor. Nici o inflexiune în glas. Egal, slab şi evaziv tot timpul.

„Grozăvie”, „porniri bestiale”, „siluirea propriei fiice”, „infern”, „spaimă” – sunt cuvinte pe care Maria Lupescu le repetă des, dar cu ceva impersonal şi neconvingător în ton şi în ţinută. Te întrebi, uneori, dacă vorbeşte aici o conştiinţă care se scrutează sau o memorie care s-a exersat din timp.

A doua zi a procesului Lupescu 27 martie 1932

Momentul cel mai încordat al acestui proces poate că a trecut. Vor mai fi clipe tari. Vor fi confruntări penibile. Vor fi replici revelatoare. Dar nu cred să se depăşească pateticul celor două ceasuri de noapte, de la miezul nopţii până la 2 dimineaţa, în care, sâmbătă spre duminecă, Lully (Carolina) Lupescu a vorbit, a plâns, a leşinat.

Era în pierderea de sine a fetei acesteia un accent de sinceritate, pe care, orice s-ar zice, nimeni nu-l poate simula. Leşin oportun desigur – dar leşin „incontestabil”. Pe urmă, când şi-a revenit în fire, fata a vorbit surd, obosit şi indiferent aproape, indiferenţa ce rămâne ca o cenuşă pe urma unei arderi interioare.

O asistentă cu experienţă

Există o solidaritate a criminalelor pasionale? Nu ştiu. Temă de psihologie posibilă şi capitol de adăugat la dosarul feminismului.

Fapt este că se afla în sala de dezbateri o spectatoare care a ascultat totul cu un sentiment de vie participare; este domnişoara dr. Danilescu. Numele nu vă spune nimic? Este şi ea eroina unei drame pasionale. Trebuie s-o ţineţi minte. L-a împuşcat mai demult pe prietenul său intim G. Glod, funcţionar superior la un minister.

Au trecut ani de atunci şi iată, astăzi, îndemnată probabil de ascunse reminiscenţe, vine să urmărească într-un târg de provincie, dintr-un colţ de sală apăsătoare, o altă dramă care nu mai este a ei, dar ar fi putut să fie.

— Fii curajoasă, fată dragă, va avea să-i spună domnişoara Danilescu, Caroiinei Lupescu, în momentul leşinului. Capul sus. Şi eu am trecut pe aici!

După tensiunea de azi-noapte, dimineaţă, la 9, duminecă, atmosfera a redevenit mult mai liniştită. Aproape vioaie. S-au luat măsuri foarte severe de pază şi n-au pătruns în sală decât persoanele interesate sau utile cauzei. Aerul este, în sfârşit, respirabil.

Toată lumea, de la magistraţi la gazetari, de la juraţi la avocaţi, pare că răsuflă după o grea încercare. In momentul în care d. Prezident Caratasse declară şedinţa deschisă, ai impresia a te afla într-o clasă de liceu, la un început de lecţie nouă, după una foarte dificilă abia sfârşită.

În orice caz, patetismul, cel puţin deocamdată, s-a terminat. Ştiu eu? Ne-am obişnuit unii cu alţii? Cunoaştem prea bine întâmplările? Suntem osteniţi de prea multă dramă? Oricum, şedinţele, şi dimineaţa şi după-masă, se desfăşoară birocratic, mecanic, într-o atmosferă de oarecare indiferenţă, care te-ar lăsa să bănuieşti cu greu că este vorba aici de moartea unui om şi de viaţa altor patru. Ce repede se obişnuiesc oamenii cu marile mizerii!

O depoziţie care putea fi dramatică...

...şi n-a fost. Este depoziţia tânărului Constantin (Titi) Lupescu. Povesteşte totul cursiv, volubil, intrepid, cu un exces de linişte ce supără puţin (De ce, oare, avocaţii nu l-au prevenit că a fi vorbăreţ nu este tactic în această situaţie şi că uneori tăcerea, ezitarea, lupta cu tine însuţi este mai elocventă?)

Băiatul acesta de 19 ani vorbeşte despre un tată desfrânat, despre o mamă care a ucis, despre o soră murdar brutalizată, băiatul acesta vorbeşte despre cea mai halucinantă destrămare morală, despre cea mai întunecată şi omeneşte mai dezgustătoare tragedie, şi niciun moment nu se îndoieşte, niciun moment nu simţi în jurul lui, în vorbele, în ţinuta lui, ecoul de fatalitate ce vine, ce trebuie să vină din asemenea strivitoare poveste.

Preşedintele:

— De unde ştiai, d-ta? Ai fost prin asemenea hoteluri?

Titi Lupescu

Tace.

Advocatul Nicolaescu:

— Domnule presedinte, eu am fost la hotel şi nu m-a trecut în registru (Râsete).

Preşedintele:

— Meritul dv., domnule apărător (ilaritate). Eu am fost şi m-a trecut (veselie generală).

Ultimele replici au fost într-adevăr urmărite cu entuziasm.

Vă povestesc acest detaliu, nu pentru calitatea lui în sine, ci tocmai pentru a vă sugera nota cotidiană, uneori glumeaţă, în care şedinţele de azi s-au desfăşurat, mai jos de linia tragicului.

Defilează martorii

Nicio depoziţie defavorabilă acuzatelor. Niciuna. Mici detalii obscure, mici contraziceri – da. Dar învinuiri directe sau afirmaţii grele, deloc.

Veţi spune (şi veţi avea dreptate) că spectacolul este bine regizat şi actorii excelent instruiţi. Desigur. Dar această unanimitate, chiar când este vorba de martori, pe care acuzarea i-a cerut şi cu câtă insistenţă! – este totuşi valoroasă. Nu se improvizează asemenea simpatii. Este o defilare pitorească de tipuri, gesturi, ticuri, foarte variate, unele de un comic direct.

Iată-l, de pildă, pe doctorul Ciopală de la Buzău, conversând comod, făcând reflexii personale, râzând, într-un cuvânt „dând o şuetă” juraţilor, preţioasă uneori prin informaţii, dar preţioasă mai ales prin haz: „Pe mine mă interesează omul când e sănătos sau când e bolnav – declară incidental martorul. Când e mort, treaba lui!”

Iar puţin mai târziu, voind să explice de ce a lipsit la înmormântarea lui Radu Lupescu: „Eu sunt un factor liber şi independent. Nu umblu după dricuri”.

Amuzantă (da, amuzantă: să nu vă sperie termenul în darea de seamă a unei catastrofe), amuzantă deci a fost apariţia lui Petrache Gheorghiu, fost primar şi deputat de Buzău, bătrân în vârstă de 75 de ani, vorbăreţ, familiar, confidenţial şi binedispus, istorisind scene intime într-un langaj colorat, cu expresii directe, cu exclamaţii, cu dialoguri imaginate.

— Peste 5 zile o văd pe femeie, adică madame Lupescu, că vine şi zice... Vezi, ea săraca, tot ea cu inima bună... Eu, zic, să mă iertaţi d-le preşedinte, da, aşa i-am zis, eu zic: „Eşti copil, bre omule, ori ce dracu eşti?... Aşa om n-am mai văzut... Că, într-o zi, i-a zis fetei, să mă iertaţi, să-ţi sară ţie ochii dacă aşa şi pe dincolo...

Depoziţia bunului domn Gheorghiu s-a terminat cu o replică violentă, adresată unui avocat al acuzării, care voia să întrebe ceva.

Martorul a plecat bombănind: „Auzi, d-ta! Ce este el să mă întrebe pe mine?” Şi filmul martorilor continuă monoton, împiedicat, larg, cu sclipiri rare, care agită un moment sala şi cad pe urmă în ritmul încet al discuţiilor...

A treia zi: acuzarea

Am ajuns figuri familiare, toţi câţi ne aflăm aici, grupaţi în jurul acelei mari afaceri pasionale, avocaţi, ziarişti, spectatori... Ne arată lumea pe stradă, ne urmăresc ochi indiscreţi la restaurant, ne aşteaptă diverşi curioşi la poarta tribunalului sau a hotelului unde locuim.

— Uite-l, exclamă demonstrativ trecătorii în urma noastră şi ai dintr-o dată impresia că eşti o vedetă de teatru, în plimbare acuma pe uliţele târgului, dar având să joci seara la 9,1/4 precis, Hamlet în costum de epocă.

Nu m-aş mira să văd la cafenea afişul de rigoare în opt culori: „Astă-seară mare reprezentaţie de gală, în sala Palatului de Justiţie, cu doamnele Maria şi Lilly Lupescu şi d-nii Radu Rosetti, Toni Iliescu, Nicolaescu. Justin Stănescu, Henri Meitani, M. Gruia în rolurile principale. Decoruri originale, 300 de figuranţi – scene palpitante, lux, fast, artă!”

Nu glumesc deloc. Asta este atmosfera oraşului de trei zile. Un eveniment monden care îi măguleşte pe oaspeţi, îi intimidează, îi intrigă. Trăsurile se opresc în faţa tribunalului, ca în faţa Operei la Bucureşti: doamne elegante coboară grăbit întrebând dacă nu au pierdut începutul, cum ar întreba dacă n-au pierdut uvertura.

Acest aspect de spectacol a fost subliniat de începutul rechizitoriului d-iui procuror, astfel: „Senzaţionalul a sosit pentru oraşul nostru. Dovadă, prezenţa în număr mare a onoratului auditoriu care ne-a onorat venind să ne asculte. Au fost şi am cunoscut cauze mai importante, dar niciodată publicul, şi îndeosebi cel de sex feminin, nu a fost mai select şi mai numeros.”

„Sexul feminin”, ultragiat

Sexul feminin a avut, de altminteri, să sufere azi dimineaţă o gravă ofensă, pe care reprezentatele lui prezente au primit-o cu vii protestări. Vorbea un tânăr avocat al părţii civile. Patetic, tenebros, teribil:

„Domnilor juraţi, aceste două femei sunt vinovate, căci mai întotdeauna, în toate crimele din pasiune, femeia este cea care păcătuieşte şi chiar în oraşul nostru multe femei au o purtare...”

Inutil să vă spun că oratorul nu şi-a mai terminat fraza. O rumoare generală a subliniat enormitatea afirmaţiei, Iar d Dem. I. Nicolaescu, de pe banca apărării, a rostit câteva cuvinte energice de reprobare.

O spectatoare care leşină

Oricum, fără să aprobi asemenea grosolănii, trebuie să observi interesul exagerat, curios, pe care femeile îl poartă procesului şi, cu deosebire, detaliilor lui dubioase. Doamne bătrâne sau tinere, elegante sau modeste, dudui îndrăzneţe sau candide populează mica sală de şedinţe, se îngrămădesc în colţuri, asediază banca acuzării, acoperă masa presei, blochează uşile. Inutil nă le dojenim; păcatul acesta al curiozităţii îl plătesc greu, cu supliciul a zece ceasuri de istovire, Seara, pe la orele 7,1/2, pe când se rostesc ultimele fraze ale rechizitoriului, o doamnă din primele rânduri cade brusc în neştire.

A murit, a murit! Se aud voci înspăimântate.

Femela are, într-adevăr, o expresie cadaverică, ochii deschişi, membrele inerte, trupul ţeapăn. Este un moment de panică. Doi medici din asistentă o poartă pe braţe sus, ca pe un mediu în catalepsie, până într-o odaie vecină;

A murit?

Nu. Şi-a revenit în fire. Dacă asta ar putea fi o lecţie!

Comedii mărunte

Nu. Publicul revistă la orice, la leşin, la foame şi la baionetă. Asta nu e figură de stil. Paza foarte severă de la intrare nu descurajează pe nimeni.

Se produc, cel mult, mlol încurcături,

— Lasă-mă, domnule, să intru.

— Da' cine eşti dumneata să intri?

— Sunt jurat.

— Olio! D-ta jurat! Ai d-ta mutră de jurat?

— N-oi fi având mutră, dar sunt.

Şi, într-adevăr, este.

A fost un calvar personal intrarea noastră în sală, la şedinţa de după amiază.

Şeful de gardă: Degeaba insistaţi, domnule, este exclus, nu puteţi intra.

Subscrisul: Şi, cu toate astea, trebuie. Nu am venit de la Bucureşti ca să conversez pe culoare. Sunt trimisul ziarului „Cuvântul".

Şeful de gardă: De ce umblaţi, domnule, cu asemenea trucuri? Trimisul „Cuvântului" a intrat de mult. Chiar eu l-am introdus.

Aflu astfel că am realizat acest miracol de a mă afla, în acelaşi timp, înăuntru şi afară.

Ceea ce este o aventură plăcută, dacă te gândeşti că alţi camarazi de presă şi supliciu s-au ales cu vânătăi şi cucuie.

Mă întreb ce s-ar întâmpla dacă d. prezident Caratasse nu ar fi omul binevoitor, civilizat şi plin de tact, pe care îl cunoaştem.

Rechizitoriul

Partea civilă şi ministerul public au o sarcină vădit dificilă. S-a creat o atmosferă binevoitoare acuzatelor, pe care trebuie s-o contrarieze. Şi nu e lesne.

Dacă partea civilă, prin d-nii avocaţi Stan Săraru, Şuluţiu şi Const. Emanoil (acesta din urmă ingenios în felul de a interpreta faptele), se opreşte mai mult la consideraţii sentimentale, ministerul public are datoria de a cerceta întreg dosarul, de a revizui toate elementele procesului. Trei ceasuri, d. procuror Popescu a vorbit documentat, obosind poate pe cei ce-l ascultau, dar sacrificând un succes oratoric, grijii de a fi precis şi complect. Rechizitoriul d-sale a coordonat depoziţiile, deducţiile, dovezile şi obscurităţile de până acum, cu o sobrietate pentru care apărarea chiar i-a exprimat mulţumiri.

Odată rechizitoriul terminat, procesul intră în ultima fază, în care emoţiile, replicile tari şi formulele puternice se precipită. Ne îndreptăm spre deznodământ.

Ultima zi

Maria şi Lilly Lupescu, achitate

Astă seară drama va fi terminată. Încă un ceas, încă două... ca în romanele de aventuri, ca în filmele cu bandiţi, este undeva un orologiu care trebuie să bată ora fatală. S-ar spune că juraţi, avocaţi şi procurori urmăresc, pe un cadran imaginar, două minutare ce se învârtesc implacabil mai aproape, tot mai aproape.

Este pe feţele tuiuror o încordare extenuată, un efort ultim de a opri în loc necunoscutul ce vine, de a zvârli, în marele joc ce se va decide, cea din urmă carte, cel din urmă cuvânt.

Sunt, în sala aceasta electrizată şi istovită, numai două fiinţe care nu mai participă la nerăbdarea generală: mama şi fiica. Ele au trecut de hotarele emoţiei. Sunt şi nu sunt aici. S-au cufundat parcă într-un somn moral, inert, absurd. Cuvinte grele de acuzare, cuvinte grele de milă trec peste capul lor, peste sufletele lor. Au impresia că, acum, la ceasul acesta, condamnate sau achitate, lor, acestor două femei strivite de propriile lor amintiri, lor le este totuna.

Revolvere, sânge...

S-a uzat de prea multe abstracţii în procesul acesta. Partea civilă şi-a dat seama de acest defect de strategie şi, în ultimul său cuvânt, ne-a pregătit o ultimă scenă de melodramă, cu efecte de actori.

D. avocat Bulfinski (frate de actor), cu o voce aspră, răguşită, cu o „carură" de tigru, cu pumni şl atitudini direct ofensive, a clamat, a desfăcut pachetul corpurilor delicte, a agitat în mâini două mari revolvere, a fluturat o cămaşa însângerată, sângele decolorat şi închegat al ucisului de la 10 iulie, a plimbat insistent, satanic, aceste jalnice instrumente sentimentale pe sub ochii juraţilor, un moment derutaţi de prezenta materială a omorului.

În sală, doamnele din asistentă murmurau ostil împotriva acestei ieşiri violente. D. Bulfinski Paul nu se poate lăuda cu publicul său. D. Bulfinski Romald i-ar fi putut da sfaturi utile.

Dar a fost un succes retoric. Să o recunoaştem.

Măişoara!

Apărarea ştie să apere. Revolverelor şi pânzelor însângerate le-a răspuns simplu Măişoara. Fetiţa de 9 ani, palidă, cuminte, cu sclipire de inteligenţă în ochii ei trişti. Copilă şi soră a celor două femei de pe banca acuzării, prin simpla ei prezenţă anulează orice impulsie potrivnică, orice ezitare, orice îndoială. Lângă unchiul ei, avocatul Rădulescu, care îşi lasă o mână protectoare pe umărul ei de copil, lângă mama ei care o sărută timid şi deznădăjduit în acelaşi timp, Măişoara ne priveşte pe toţi speriat, rugător, cu ceva zglobiu şi pâlpâitor în tăcerea ei.

Afară e o zi de primăvară, zi albă, luminoasă, înroşită. Sunt dincolo de aceste ziduri strivitoare, copii care râd, copii care trăiesc liber odată cu plantele acestui anotimp ce se deschide... Şi, în timpul acesta, aici, între oameni bătrâni, între oameni necăjiţi, roşi pe dinăuntru de ambiţii, de vanităţi, de deziluzii, Măişoara păleşte de o durere pe care n-o înţelege.

Un rechizitoriu rece

Un procuror este un procuror. E obligat să nu ţină seama de sentimente sau înclinări afective. D. procuror Ciopeleanu, care s-a rezervat pentru replică, se ridică deasupra tuturor detaliilor emoţionante şi, calm, pătrunzător, incisiv, rosteşte un rechizitoriu de lumini reci, rechizitoriu ce coordonează ştiinţific elementele patologice ale cazului.

Şi, în acest timp, cu ochii aţintiţi spre Măişoara, punctul fascinant al sălii, câţiva juraţi îşi şterg lacrimi pe care ar voi să le ascundă.

Pledoariile

Din zece avocaţi ai apărării, toţi documentaţi, stăruitori, vibranţi, despre care să vorbim în aceste ultime note?

Just este să urmărim pe toţi. D-nii Nicolaescu, Justin Stănescu, d-na Ella Negruzzi, d-nii Tegăreanu, M. Graur, Popescu-Gruia, Rădulescu, Henri Meitani, Radu Rosetti şi Toni Iliescu, însemnaţi aici în ordinea în care au cuvântat, au avut accente pregnante, omeneşti. Ultimii patru vorbitori, care iau cuvântul după replica ultimă a ministerului public, găsesc terenul liber, simplu, punte inevitabilă către achitare. Avocatul Rădulescu spune lucruri simple, de o putere deosebită în simplitatea lor: sfârşitul pledoariei sale este marcat de un acces de nervi al Carolinei Lupescu, care este scoasă din sală zguduită de plâns şi gemete. La reîntoarcerea ei, după o scurtă suspendare, d. Henri Meitani rosteşte o elegantă pledoarie, în care nu ştiu dacă frumoasa ordine interioară a planului şi a frazelor nu depăşeşte intensitatea emoţiei. O pledoarie de barou francez.

Atmosfera e creată, e definitivă. Îi rămâne d-lui Radu Rosetti să aducă o notă de împăciuire, de simplificare a problemei, în termeni măsuraţi, precişi, sobri. Îi rămâne d-lui Toni Iliescu să fasciculeze într-o ultimă peroraţie, argumentele avocaţilor, speranţele vizibile ale publicului, durerea acuzatelor.

E un moment de tăcere absolută.

Acuzata: ultimul cuvânt!

D. prezident Carastasse se adresează acuzatelor. Citesc în vocea acestui admirabil magistrat, un timbru de compasiune, pe care solemnitatea robei îl reprimă voluntar.

— Acuzată Maria Radu Lupescu, ai ceva de spus?

Se aude, după o scurtă ezitare, glasul ei net, inexpresiv.

— Iertaţi-mă. îmi pare rău de ce am făcut fără voia mea. Îmi pare rău. Aşa a fost soarta.

— Acuzată Carolina Radu Lupescu, ai ceva de spus?

Niciun răspuns. Fata deschide buzele, încearcă să rostească ceva şi cade frântă pe scaun.

Deliberarea şi verdictul

Instrucţiunile pe care prezidentul le dă juraţilor, în ce priveşte formalităţile votului în camera de deliberare, ţin câteva minute. Puţine. Dar par imens de lungi pentru nerăbdarea tuturor.

În sfârşit, şedinţa se suspendă. Juraţii se retrag.. Acuzatele sunt foarte greu conduse afară. În toată sala este o singură fremătare: teamă de a spera prea mult, întrebări abia şoptite, ochi care se plimbă de la preşedinte la procuror, ca şi cum de acolo ar putea să vină un răspuns.

Între timp, pe culoarele tribunalului şi mai ales în stradă s-a masat un public enorm. Se aude, din sala de şedinţe, murmurul nedistinct ce vine de jos, de dincolo de ziduri.

La 8,25, juraţii au intrat în deliberare. La 8,40 au terminat. 15 minute. Atâta a ajuns.

Iată-i pe aceşti 12 bărbaţi înşiruiţi în faţa noastră, a acelora care aşteptam cu încordare, ei mai palizi decât noi, mai mişcaţi. Este conştiinţa faptului de a fi decis de soarta cuiva? Sau e numai tracul unei intrări în scenă.

Primul jurat desface cu degete tremurătoare hârtia:

„În faţa lui Dumnezeu şi a oamenilor". Formula e lungă, nemilos de lungă. Şi pe urmă un NU scurt, definitiv. Nu, Maria Lupescu nu este vinovată de omorul soţului ei. Nu, Lilly Lupescu nu e vinovată de omorul tatălui ei.

Aplauze, pe care clopotul prezidentului nu le mai poate stăpâni, punctează verdictul.

Achitate! Achitate! Strigătul aleargă pe culoare, pe scări, în stradă.

Un minut mai târziu, când cele două femei sunt introduse pentru a li se citi hotărârea prin care „societatea le-a absolvit" (cum sună de fals clişeul!), ele vor primi vestea fără gesturi, cu o decentă linişte.

Tot ce urmează este indiferent şi inutil. O scurtă dezbatere, pentru ca partea civilă să ceară 400.000 despăgubiri civile, pentru ca apărarea să pună concluzii şi pentru ca, în fine, Curtea să admită aceste concluzii. Femeile acestea, care n-au plătit cu viata, nu vor plăti cu bani ceva care nu se plăteşte în vecii vecilor, decât poate lui Dumnezeu.

NOTE ŞI COMENTARII

1938

UN SCRIITOR UITAT ŞI REGĂSIT. ANGHEL DEMETRIESCU

„Revista Fundaţiilor Regale” V, nr. 1, ianuarie 1938, p.166-171. („Cronici”).

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici. Memorial*. Ediţie îngrijită şi prefaţă de Cornelia Ştefănescu. Minerva, 1972, p. 420-425.

O primă cronică a lui Mihail Sebastian la ediţia Anghel Demetriescu. *Opere*, îngrijită de Ovidiu Papadima a fost publicată în 1937, în „Reporter”.

CONSTANTIN NOICA. *DE CAELO, ÎNCERCARE ÎN JURUL CUNOAŞTERII ŞI INDIVIDULUI.*

„Reporter”,VI, nr. 1, 2 ianuarie 1938, p. 6. („Cronica literară”).

SPARKENBROKE

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.851, 8 ianuarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

O notă de jurnal, din 30 decembrie 1937, surprinde impresii de lectură: „Toată ziua în casă, citind *Sparkenbroke* de Charles Morgan. Carte atât de departe de ceasul ăsta! La milioane de leghe parcă!” (*Jurnal*, ed. cit., p. 138)

LA MORT DE MAURICE RAVEL

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.852, 9 ianuarie 1938, p. 2, 3 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

Reprodus, în traducere românească, în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 153, 154.

LE VISAGE DE GENÈVE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.855, 13 ianuarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN „PARFAIT SOT"

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.857, 15 ianuarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

GERMAINE LEROUX ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. JORA

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.858, 16 ianuarie 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

LA „R.F.R. ET LES ECRIVAINS ETRANGERS

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.862,. 21 ianuarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

EMIL VON SAUER ET L'ORCHESTRE RADIO. THENBERGH ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.864, 23 ianuarie 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

MÉLIÈS

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.866, 27 ianuarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. ALBERT COATES

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.869, 30 ianuarie 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

NOTĂ LA *SPARKENBROKE*

„Revista Fundaţiilor Regale" V, nr. 2, februarie 1938, p.426-430. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici. Memorial,* ed.cit., p.210-216 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică.* Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Cornelia Ştefănescu. Academia Română. Fundaţia pentru Şiinţă şi Artă. Institutul de Istorie şi Teorie Literară G. Călinescu, 2002, p. 172-176.

În jurnalul lui Mihail Sebastian – câteva note făcute pe parcursul lecturii romanului. La 29 decembrie 1937: „Carte atât de departe de ceasul ăsta. La milioane de leghe parcă" (*Jurnal*, Humanitas, 2005, p. 137). La 4 ianuarie 1938, reţine o observaţie a lui Charles Morgan, autorul romanului, despre un pesonaj evreu: „„... în ochii săi negri strălucea o înflăcărată imaginaţie, temperată de tristeţea ironică pe care o au oamnenii civilizaţi printre barbari şi care e specifică rasei lui" (p. 144), iar, într-o conversaţie cu Nae Ionescu, o replică a profesorului îi pare lui Mihail Sebastian desprinsă „textual" din roman, ceea ce-l face să afirme „am avut brusc impresia că-l am înaintea mea pe Sparkenbroke în persoană. Nu m-am putut feri să i-o spun, cu oarecare emoţie.” (p. 145).

MOZART ET LA FRANCE

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.873, 4 februarie 1938, p. 1, 2, semnat *Flaminius*.

Reprodus, în traducere românească, în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 155.

[JEAN BOBESCO]

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.875, 6 februarie 1938, p. 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

LA LITTÉRATURE ET L’ÉMIGRATION

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.879, 11 februarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

Scriitorul Ernst Erich Noth (1909-1983) părăsise Germania încă din 1933 şi se refugiase în Franţa.

ADOLF STEINER ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. ALFRED ALESSANDRESCO

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.881, 13 februarie 1938, p. 2, 3 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

FLEET STREET

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.884, 17 februarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LE CENTENAIRE DE CREANGA

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.886, 19 februarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

Reprodus, în traducere românească, în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 116-117.

LE CHŒUR FLEET STREET. ANTONIO JANIGRO ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. EGIZIO MASSINI

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.887, 20 februarie 1938, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

BAUDELAIRE EN TRADUCTION ROUMAINE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.890, 24 februarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

Neculai Roşca publicase câteva poeme de Baudelaire în „Revista Fundaţiilor Regale", V, ianuarie 1938, nr. 1, p. 52-70.

LE SOUVENIR D'ANTON HOLBAN

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.892, 26 februarie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. VÁCLAV TALICH. LES CONCERTS DE M. GEORGES GEORGESCO À L'ÉTRANGER

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.893, 27 februarie 1938, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

NOTĂ LA O CARTE DE UMOR

„Revista Fundaţiilor Regale" V, nr. 3, martie 1938, p.654-657. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici. Memorial,* ed.cit., p.271-276.

STUDIOUL TEATRULUI NAŢIONAL: *TIMPURI GRELE*
Piesă în 4 acte de EDOUARD BOURDET
TEATRUL COMOEDIA: *MANSARDA*
Piesă în 5 acte (9 tablouri) de ALFRED GEHRY
TEATRUL NAŢIONAL: *SFÂNTUL A BIRUIT*
Legendă în 2 acte (6 tablouri) de MARCU BEZA
JOC PRIMEJDIOS comedie de LUCREŢIA PETRESCU

„Viaţa Românească, XXX, nr. 3, martie 1938, p. 111-116.

Cele trei cronici au apărut la rubrica „Cronica dramatică"

Cronicile la *Timpuri grele* şi *Mansarda* au fost reproduse în volumul Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul.* Studiu introductiv şi antologie de Cornelia Ştefănescu. Meridiane, 1969, p. 146-150 şi respectiv 150-154.

D'ANNUNZIO

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.896, 3 martie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

Gabriele D'Annunzio murise la Gardone Riviera la 1 martie 1938.

LITTÉRATURE ET POLITIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.898, 5 martie 1938, p. 1, semnat *Flaminius.*

MLLE YVONNE LEFÉBURE ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. IONEL PERLEA

„L'Indépendance roumaine", 63 nr. 18.899, 6 martie 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius.*

Pianista franceză Yvonne Lefébure (1898-1986) era în acel moment asistenta lui Alfred Cortot la Conservatorul din Paris.

SALZBOURG ABANDONNÉ...

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.901, 9 martie 1938, p. 1, semnat *Flaminius.*

Reprodus, în traducere românească, în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 202.

Cu câteva zile înainte de Anschluss, dirijorul Arturo Toscanini (care, în 1933, îşi anulase concertele de la Festivalul de la Bayreuth) anunţă că refuză să participe la Festivalul de la Salzburg al cărui important animator fusese între 1934 şi 1937.

WIEN, WIEN...

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.904, 12 martie 1938, p. 1, semnat *Flaminius.*

Despre Anschluss Mihail Sebastian a mai scris două texte în 1931: *Un apogeu politic*, „Cuvântul”, an. VII, nr. 2296, 11 septembrie 1931, p. 1 şi *Pe marginea „Anschlussului înmormântat”*, „Cuvântul”, an. VII, nr. 2297, 12 septembrie 1931, p. 1.

IMRE UNGÁR ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. EGIZIO MASSINI

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.905, 13 martie 1938, p. 2, semnat *Flaminius*.

BURGTHEATER

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.908, 17 martie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LA PHILHARMONIQUE DE BERLIN SOUS LA DIRECTION DE M. HANS VON BENDA

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr.. 18.911, 20 martie 1938, p. 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

La 14 ianuarie 1943, irijorul Hans von Benda, la pupitrul aceleiaşi Orchestre de Cameră a Filarmonicii din Berlin, va înregistra *Concertino în stil clasic* de Dinu Lipatti, cu compozitorul la pian.

DE MAURIAC À MALRAUX

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.913, 23 martie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN NOUVEAU GRAND MEAULNES*?*

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.916, 26 martie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

În 1936, contrariat de articolul dedicat lui Petre Bellu în revista pariziană „Vu", Mihail Sebastian publică textul *„Le plus grand écrivain roumain"*, „L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.513, 19 noiembrie 1936, p. 1.

DEUXIÈME CONCERT DE CHAMBRE DE LA PHILHARMONIQUE DE BERLIN. WILHELM KEMPFF. GEORGES GEORGESCO

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.917, 27 martie 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

KREUTZBERG

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.920, 31 martie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

DOUĂ DUZINI DE TRANDAFIRI. RĂMÂNEM PRIETENI. GLUMELE DESTINULUI. MADAM SANS-GÊNE

„Viaţa Românească", XXX, nr.4, aprilie 1938, p. 2 („Cronica dramatică").

Cronica la *Două duzini de trandafiri*, reprodusă în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 154-159 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit. p. 549-550.

APRÈS L'ANSCHLUSS

„“L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.922, 2 aprilie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

BACH INTERPRÉTÉ PAR WILHELM KEMPFF. UN FESTIVAL BRAHMS À LA PHILHARMONIQUE. GINETTE NEVEU

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.923, 3 aprilie 1938, p. 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Eveniment Kempff-Backhaus”, în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 172.

Violonista franceză Ginette Neveu (1919-1949) devenise o celebritate în lumea muzicală după ce, în 1935, obţinuse Premiul I (înaintea lui David Oistrah) la Concursul Wieniawski de la Varşovia.

BOB BULGARU

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.925, 6 aprilie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

ADRIAN MANIU

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.928, 9 aprilie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LE RÉCITAL GINETTE NEVEU. BACKHAUS ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE GEORGES GEORGESCO

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.929, 10 aprilie 1938, p. 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Eveniment Kempff-Backhaus”, în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 173,174.

Pianistul german Wilhelm Backhaus înregistrase la 27 ianuarie 1927 *Concertul în mi bemol major* de Beethoven alături de Royal Albert Hall Orchestra şi de dirijorul Landon Ronald. Tot în 1927, anul centenarului lui Beethoven, Backhaus cântase la Paris integrala sonatelor pentru pian ale compozitorului, devenind unul dintre cei mai respectaţi interpreţi beethovenieni.

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.933, 15 aprilie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

La o zi după concertul de la Ateneu în care Victor Bickerich a dirijat (ca şi în 1937) *Matthäus Passion*, diaristul îşi notează impresiile:

„Aseară, la Ateneu, *Pasiunea lui Matei*. O cunosc acum prea bine, pentru ca să nu fiu sensibil la cât e de prost cântată. Începe să mă supere lipsa orgii. Corurile sunt asurzitoare, soliştii insuficienţi, orchestra ruginită, marile accente de ansamblu sunt confuze. Nu-mi mai ajunge simpla lectură a textului pe care acum îl cunosc prea de aproape pentru ca să-mi dea prin el singur emoţiile de altădată. Aş vrea să pot auzi un *Matthäus Passion* ca lumea.

...Dar şi aşa am regăsit cu plăcere aseară vechile mele arii cunoscute. În plus, am ascultat mai analitic, mai gramatical, mai minuţios decât altă dată.” (*Jurnal*, ed. cit., p. 157)

La câteva zile, revine cu o notă despre oratoriul lui Bach, de această dată implicând şi propria condiţie de evreu:

„Sunt unele lucruri simple, pe care le ştiu de totdeauna, dar asupra cărora mă opresc uneori cu sentimentul de a le descoperi pentru prima oară.

Marţi, ascultând *Pasiunea lui Matei*, nu mă puteam despărţi de cuvintele Evanghelistului: «În cea dintâi zi a azimelor, au venit ucenicii la Isus şi l-au întrebat: Unde doreşti să-ţi gătim ca să mănânci Paştele? El le-a răspuns: Mergeţi în oraş la cutare şi spuneţi-i: învăţătorul zice: timpul meu este aproape, la tine voi să fac Paştele.»

Era acest Paşte, pe care îl sărbătorim noi, de aseară, era pasca pe care o mâncăm, vinul pe care îl bem...

Mi-am amintit dintr-odată că Isus e evreu, lucru pe care nu-l realizez niciodată îndeajuns, şi care mă obligă să mă gândesc din nou la teribilul nostru destin." (*Jurnal*, ed. cit., p. 158).

DESPRE *INIMI CICATRIZATE*. CU PRILEJUL UNEI TRADUCERI

„Adam", X, nr. 121-122, 15 aprilie – 1 mai 1938, p. 1, 2.

Articolul este citat de Dinu Pillat în prefaţa la volumul Max Blecher. *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*. Minerva, 1970, p. XV-XVI.

LE RÉCITAL BACKHAUS. LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU. *LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR OSKAR KABASTA*

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.935, 17 aprilie 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

LE SOUVENIR DE PANAÏT ISTRATI

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.938, 21 aprilie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar (fără ultimul paragraf) şi în traducere românească, sub titlul „Panait Istrati", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 120.

SUZANNE VALADON

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.940, 23 aprilie, p. 1, semnat *Flaminius*.

ALBERT WOLFF

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.942, 29 aprilie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

În anii '30, Albert Wolff (dirijor principal al Orchestrei Lamoureux) şi Walter Straram (dirijor al orchestrei care îi purta numele) erau principalii animatori ai vieţii muzicale pariziene, în concertele lor fiind adesea programate lucrări ale compozitorilor contemporani, precum Arthur Honegger, Manuel de Falla, Igor Stravinski, Albert Roussel, Guy Ropartz, Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern.

DEBUTURI ÎN „REVISTA FUNDAŢIILOR REGALE"

„Revista Fundaţiilor Regale" V, nr. 5, maI 1938, p.422-428.

STUDIOUL TEATRULUI NAŢIONAL: *COBAIUL*
Piesă în trei acte de THEODOR SCORŢESCU
TEATRUL COMOEDIA: *IONESCU G. MARIA*
Comedie în trei acte de FODOR LASZLO, localizată de TUDOR MUŞATESCU ŞI SICĂ ALEXANDRESCU

„Viaţa Românească, XXX, nr. 5, mai 1938, p. 109-114. („Cronica dramatică").

Reproduse în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 159-165.

LA FRANCE, NOUVELLE PATRIE DE LA MUSIQUE

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.944, 1 mai 1938, p. 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

Ultimul concert al dirijorului Bruno Walter alături de Filarmonica din Viena (al cărei concertmaestru era, de peste cinci decade, violonistul de origine română Arnold Rosé) a avut loc la 16 ianuarie 1938, la Musikvereinssaal, cu un program care a inclus *Simfonia nr. 9* de Gustav Mahler.

LA TÉTRALOGIE *JOUÉE PAR LA TROUPE DE FRANCFORT*

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.949, 7 mai 1938, p. 1, 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

În 1938, dirijorul Franz Konwitschny, alături de Opera din Frankfurt, va prezenta pentru prima oară în România *Tetralogia* lui Wagner.

UN FESTIVAL MAURICE RAVEL DIRIGÉ PAR M. ALBERT WOLFF. LE CHEVALIER À LA ROSE *DE RICHARD STRAUSS, AVEC L'ENSEMBLE DE FRANCFORT*

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.950, 8 mai 1938, p. 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

LA PEINTURE ROUMAINE VUE PAR UN GRAND CRITIQUE EUROPÉEN

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18953, 13 mai 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

[LA FIN DE LA SAISON MUSICALE]

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.955, 15 mai 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

LUCIEN DUBECH

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.960, 21 mai 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LES GRANDS PRIX LITTÉRAIRES DE L'ANNÉE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.964, 27 mai 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

„PLACE RÉSERVÉE POUR LA GRANDE FRESQUE"...

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.965, 28 mai. 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

Fresca Ateneului Român, pictată de Costin Petrescu, evocă istoria poporului român în douăzeci şi cinci de episoade. Odată cu instalarea regimului comunist, a fost acoperită cu catifea roşie şi a rămas acoperită până când, în 1966, în timpul unui concert al pianistului Wilhelm Kempff, s-a desprins. Autorităţile au renuţat apoi la catifea şi fresca a rămas expusă publicului.

NOTĂ DESPRE BALCIC

„Revista Fundaţiilor Regale” V, nr. 6, iunie 1938, p. 644-649. („Cronici”).

Nota a fost scrisă după vacanţa la Balcic, de la sfârşitul lunii aprilie. Succinte notaţii, scrise cu acelaşi prilej, în *Jurnal* (30 aprile şi 8 mai 1938).

Reprodus în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, Hasefer, 1913, p. 123-125.

LA O NOUĂ DIRECŢIE A TEATRULUI NAŢIONAL

„Viaţa Românească”, XXX, nr. 6, iunie 1938, p. 134-136. („Cronica dramatică”).

Reprodus în Mihail Sebastian, *Opere alese*. I. Ediţie îngrijită de Vicu Mândra. Editura pentru Literatură, p. 451-454 şi în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 93-97.

UN MOMENT REPREZENTATIV DE TEATRU

„Viaţa Românească”, XXX, nr. 6, iunie 1938, p. 134-136.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 165-168.

M. MIHAIL JORA, LAURÉAT DU PRIX HAMANGIU

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.969, 2 iunie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN JEUNE ÉCRIVAIN EST MORT

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.971, 5 iunie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

Primul text scris de Mihail Sebastian după moartea prietenului său la 31 mai 1938.

PÉDAGOGIE ET LITTÉRATURE

“L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.973, 8 iunie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

OVID DENSUSIANU

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.977, 15 iunie, p. 1, semnat *Flaminius*.

CHARLES MAURRAS À L’ACADÉMIE FRANÇAISE

“L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.978, 16 iunie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA FÊTE DU LIVRE

“L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.984, 23 iunie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN DISCOURS ROYAL

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.987, 26 iunie, p. 1, semnat *Flaminius*.

ANDRÉ MAUROIS

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.987, 26 iunie 1938, p. 2, semnat *Flaminius*.

UNE EXPOSITION DE MANUSCRITS

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 18.989, 29 iunie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

MOŞTENIRE

„Adam", X, nr. 123-124, iunie-iulie-august 1938, p. 16.

O scurtă evocare, scrisă la moartea lui Max Blecher, în *Jurnal* (ed. cit., p. 163): „Niciodată n-am putut avea faţă de el un mare elan, o totală deschidere. Mă speria puţin, mă ţinea departe, ca la porţile unei închisori, în care nu puteam pătrunde, din care nu putea ieşi."

NOTĂ DESPRE O CARTE DE CĂLĂTORIE

„Revista Fundaţiilor Regale" V, nr. 7, iulie 1938, p.159-166.

M. BLECHER

„Viaţa Românească", XXX, nr. 7, iulie 1938, p. 37-46.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*. Ed. cit. p. 256-264.

În prefaţa la ediţia M. Blecher, 1970, Dinu Pillat remarca observaţiile lui Mihail Sebastian despre „tendinţa lui Max Blecher de a pune accentul nu atât pe drama suferinţei fizice cât pe «tortura» morală a singurătăţii şi pe spectacolul pustiu al vieţii".

TEATRUL COMOEDIA. *BARZA*.
3 acte de ANDRE BIRABEAU

„Viaţa Românească”, XXX, nr. 7, iulie 1938, p. 117-118. („Cronica dramatică”).

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 168.

UNE HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE, EN FRANÇAIS

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.992, 3 iulie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN DISCOURS AU CONGRÈS DES PEN CLUBS, À PRAGUE

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.995, 7 iulie- 1938 p. 1, semnat *Flaminius*.

UNE GÉOGRAPHIE LITTÉRAIRE

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.996, 8- iulie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA CATHÉDRALE DE REIMS

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 18.998,. 10 iulie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

REVUES LITTÉRAIRES PROVINCIALES

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 19.000, 13 iulie, p. 1, semnat *Flaminius*.

À PROPOS D'UNE ÉDITION „DÉFINITIVE"

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.003, 16 iulie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE LA REINE MARIE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.007, 22 iulie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

NOTĂ LA O ANTOLOGIE DE CRITICĂ

„Revista Fundaţiilor Regale" V, nr. 8, august 1938, p.421-430. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici. Memorial,* ed.cit., p. 464-472.

NOTĂ DESPRE TEATRUL FRANCEZ CONTEMPORAN

„Revista Fundaţiilor Regale" V, nr. 9, septembrie 1938, p. 660-664. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul,* ed. cit., p. 133-138 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică.* Ed. cit. p. 541-544.

CORESPONDENŢA LUI MARCEL PROUST

„Revista Fundaţiilor Regale" V, nr. 9, 10, 11, 12, septembrie-decembrie 1938, p. 608-622; p. 130-147; p. 370-393; p. 607-635.

Corespondenţa lui Marcel Proust, publicată în patru numere succesive ale „Revista Fundaţiilor Regale”, este singurul, dintre proiectele editoriale ale scriitorului, care s-a realizat. Volumul, dedicat lui Gheorghe Nenişor, a apărut în anul imediat următor, 1939 la Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”.

La apariția volumului, un neașteptat articol elogios a semnat Pamfil Șeicaru, în „Curentul magazin”: „Luând ca punct de plecare corespondența lui Marcel Proust, utilizând o bogată documentare, d. Mihail Sebastian dă un portret al scriitorului, plin de culoare și de adevăr. Străbate în paginile scrise cu o eleganță de cadență, în bogata frazare a observațiilor, o lucidă admirație pentru scriitor .... Capitolul *Probleme de tehnică și morală* este o fină analiză a operei chemată să răstoarne tehnica romanului francez așa cum evoluase de la Flaubert la Émile Zola...

Studiul d-lui Sebastian are o ținută literară și o seriozitate în expunere, o notă de aleasă înțelegere estetică. Deși domină necontenit admirația, am spune chiar fanatismul, pentru opera lui Marcel Proust, totuși ştie să-și domine cultul și să păstreze o susținută obiectivitate.” (Pamfil Șeicaru, în „Curentul magazin”, an I, nr. 2, 16 aprilie 1939, p.8).

În *Jurnal*, Mihail Sebastian, reţine la 4 iunie 1939 o „propunere” venită de la Antoine Bibescu, de publicare a *Corespondenţei lui Marcel Proust* la N.R.F. Câţiva ani mai târziu, în 1945, Mihail Sebastian îşi aminteşte că după publicarea volumului, a fost invitat de Antoine Bibescu la Corcova, unde găsise „o arhivă proustiană unică în lume, rămasă până astăzi inedită” (Povestea *Stelei fără nume*, în „Cortina”, 2 martie 1945.

UN PRIX LITTÉRAIRE POUR LES ÉCRIVAINS EN EXIL

„L’Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 19.040,. 1 septembrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

AU SEUIL DE LA NOUVELLE SAISON MUSICALE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.043, 4 septembrie 1938, p. 1, 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

UNE DÉCORATION RENVOYÉE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.046, 8 septembrie- 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

GEORG TRAKL

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.052, 16 septembrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN CONCERT À LA MÉMOIRE DE LA REINE MARIE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.072, 9 octombrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

PE MARGINEA UNEI CĂRŢI DE TEATRU

„Revista Fundaţiilor Regale" V, nr. 10, octombrie 1938, p.190-194. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit. p. 545-548.

APA VIE, RĂFUIALĂ VESELĂ ŞI TRISTĂ în 3 acte de VICTOR ION POPA

„Viaţa Românească, XXX, nr. 10, octombrie 1938, p. 98-100. („Cronica dramatică").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Opere alese* I, ed. cit. p. 455-459 şi Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 171-175.

LA SOLIDARITÉ CULTURELLE ANGLO-ROUMAINE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.076, 14 octombrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

TROIS ANS DEPUIS LA MORT DE GIB MIHAESCO

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.078, 16 octombrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

„LA SOCIOLOGIE ROUMAINE"

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.082, 21 octombrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

MME SYLVIE ŞERBESCO ET LA PHILHARMONIQUE, SOUS LA DIRECTION DE M. GEORGES GEORGESCO

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.084, 23 octombrie 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

CLAUDIO ARRAU ET L'ORCHESTRE RADIO. STEFANESCO-GOANGA ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.090, 30 octombrie 1938, p. 1, 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

CARAGIALE, CRONICAR DRAMATIC

„Revista Fundaţiilor Regale” V, nr. 11, noiembrie 1938, p.449-454. („Cronici”).

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 67-73.

EDIŢIE SPECIALĂ.
SUMMA CUM LAUDE.
CLOWNUL.
SUFERINŢELE TÂNĂRULUI WERTHER.

„Viaţa Românească”, XXX, nr. 11, noiembrie 1938, p. 97-100. („Cronica dramatică”).

LA RÉFORME DE L'ENSEIGNEMENT UNIVERSITAIRE

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 19.093, 3 noiembrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

CLARA HASKIL ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. GEORGES GEORGESCO

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 19.096, 6 noiembrie 1938, p. 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar, în franceză şi în traducere românească, în *Clara Haskil. O viaţă dăruită muzicii (1895-1960)*, traducător şi editor Adriana Moscuna, Bucureşti, 1992, p. 297-299.

Cronica lui Mihail Sebastian este scrisă cu ocazia ultimului concert susţinut în România de pianista Clara Haskil.

Despre *Concertul în mi bemol major KV 271* de Mozart, pe care Clara Haskil l-a interpretat la ultima sa apariţie pe o scenă românească, diaristul va scrie mai multe rânduri. Pianistul Walter Gieseking îl înregistrase la Berlin, în 29 septembrie 1936, alături de Staatskapelle Berlin, sub bagheta lui Hans Rosbaud, şi un disc cu această versiune îi va oferi Mihail Sebastian lui Leni Caler. Partea lentă a concertului, un Andantino, îi va prilejui două notaţii scurte, dar pline de semnificaţii. Prima datează din 22 iulie 1939: „Concertul în La bemol de Mozart, de când îl am la mine (lăsat de Leni la plecare), devine din zi în zi mai frumos. Andantino e unul din cele mai pure, mai triste şi mai străvezii lucruri din muzică” (*Jurnal*, ed. cit., p. 215), iar a doua, din 6 decembrie 1943, fiind chiar ultima însemnare muzicală din *Jurnal*: „Ascultat în ultimele zile de foarte multe ori *Concertul în Mi bemol major* de Mozart, pe care i-l dăruisem acum vreo patru-cinci ani lui Leni. I l-am cerut acum pentru câteva zile şi l-am ascultat cu încântare. Mă silesc să-l urmăresc frază cu frază, sunet cu sunet. Încerc să disting fiecare instrument şi să nu-l pierd. Este o bucurie infinită în mişcările repezi – dar ce tristeţe, ce melancolie, ce sfâşiere în *andantino*.” (*Jurnal*, ed. cit., p. 535)

FRANCIS JAMMES

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 19.099, 10 noiembrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LES CONCERTS GEORGES ENESCO. ANNIE FISCHER ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine”, LXIII, nr. 19.106, 18 noiembrie 1938, p. 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. GEORGES GEORGESCO. FILIP LAZĂR. GIOCONDA DE VITO

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.115, 29 noiembrie 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

DESPRE „ACTUAL" ŞI „DOCUMENTAR"

„Revista Fundaţiilor Regale" V, nr. 12, decembrie 1938, p.650-653. („Cronici").

În subtitlu: Notă pe marginea colecţiei „Revistei Fundaţiilor Regale".

TEATRUL NAŢIONAL. *CLOPOTUL SCUFUNDAT.* 5 acte în versuri de GERHARDT HAUPTMAN. Versiune românească de ADRIAN MANIU.
STUDIO TEATRUL NAŢIONAL. *ŞASE PERSONAJE ÎN CĂUTAREA UNUI AUTOR* de LUIGI PIRANDELLO
TEATRUL LIBER. *MAMA* de KAREL CAPEK

„Viaţa Românească", XXX, nr. 12, decembrie 1938, p. 130-136.

Cele trei cronici au apărut la rubrica „Cronica dramatică"

Reproduse în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 182-185; primele două cronici reproduse şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit. p. 553-560.

TROIS ÉCRIVAINS FRANÇAIS À BUCAREST

„L'Indépendance roumaine", 63,. nr. 19.120, 4 decembrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. ALFRED ALESSANDRESCO. ALFRED HOEHN

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.125, 11 decembrie 1938, p. 1 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

EU ŞI EROINELE MELE

„Jurnalul Doamnei", nr. 5, 15 decembrie 1938, p.8.

„Eu şi eroinele mele" este titlul unei rubrici permanente în „Jurnalul doamnei", revistă înfiinţată de Alex. Bilciurescu la 15 octombrie 1938. Între colaboratori – câţiva scriitori importanţi: Eugen Lovinescu, Victor Eftimiu, Tudor Muşatescu, Ionel Jianu şi Liviu Rebreanu care a semnat, de asemenea, rubrica „Eu şi eroinele mele", în numărul precedent al revistei – 1 decembrie 1938.

Reprodus în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 175-176.

DEUX LIVRES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.133, 21 decembrie 1938, p. 1, semnat *Flaminius*.

LES CONCERTS DE NOËL. LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. GEORGES GEORGESCO. LOLA BOBESCO

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.136, 24 decembrie 1938, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Violonista Lola Bobescu începuse o intensă carieră internaţională după ce, în 1937, obţinuse locul al şaptelea la Concursul Eugène Ysaÿe.

L'ANNÉE MUSICALE

„L'Indépendance roumaine", LXIII, nr. 19.139, 31 decembrie 1938, p. 2, semnat *Flaminius*.

1939

NOTĂ DESPRE PIRANDELLO

„Revista Fundaţiilor Regale" VI, nr. 1, ianuarie 1939, p. 171-181. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 38-42.

TEATRUL „REGINA MARIA" *AZILUL DE NOAPTE* de MAXIM GORKI
TEATRUL NAŢIONAL. *BUNBURY* de OSCAR WILDE

„Viaţa Românească", XXXI, nr. 1, ianuarie 1939, p. 140-143.

Cele două texte au apărut la rubrica „Cronica dramatică".

Cronica la piesa lui Maxim Gorki a fost reprodusă în Mihail Sebastian. Opere alese I, ed. cit. p. 185-189 şi în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 185-187.

Cronica la piesa lui Oskar Wilde a fost reprodusă în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 187-189.

Traducerea piesei lui Oscar Wilde, jucată pe scena Teatrului Național, aparţine lui Mihail Sebastian. Informația este dată de autorul însuşi care notează în *Jurnal*, la 17 decembrie 1938: „Aseară, la Național, premiera lui Bunbury, de Wilde, tradusă de mine. (Lucru pe care nu-l știe nimeni, pentru că, desigur, Sadoveanu nu voia să riște a pune numele meu pe afiș. De altfel, nici eu nu prea mă mândresc cu o piesă englezească tradusă după o traducere franceză.) Totuşi e amuzant să asculți spuse de pe scenă fraze scrise de tine. Am avut nu știu ce curiozitate de autor (ca și cum textul mi-ar fi aparținut)."

CATON THEODORIAN

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.145, 11 ianuarie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN CONCERT DE MUSIQUE ROUMAINE. ADELE KERN. BERNARDINO MOLINARI

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19149,15 ianuarie 1939, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

EUGEN JOCHUM. CONRAD HANSEN. IONEL PERLEA

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.160, 29 ianuarie 1939, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

CRITICA D-LUI ŞERBAN CIOCULESCU

„Revista Fundaţiilor Regale" VI, nr. 2, februarie 1939, p.383-394. („Cronici").

CATON THEODORIAN
ZILE SENINE
VISUL UNEI NOPŢI DE IARNĂ

„Viaţa Românească", XXXI, nr. 2, februarie 1939, p. 110-112.

Cele trei texte au apărut împreună la rubrica „Cronica dramatică"

Au fost reproduse în vol. Mihail Sebastian, *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 189-193, fără fragmentul referitor la Leny Caler din cronica la *Visul unei nopţi de iarnă.*

ERNEST ANSERMET

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.165, 4 februarie 1939, p. 1, semnat *Flaminius.*

Reprodus, în traducere românească, sub titlul „Dirijorul Ernest Ansermet", în Geo Serban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit. 202.

Mihail Sebastian cunoştea, poate chiar din anii petrecuţi la Paris, activitatea lui Ernest Ansermet şi a Orchestrei Suisse Romande cu care interpretase multă muzică modernă, îndeosebi compozitori francezi, de la Debussy şi Ravel la Ibert sau Milhaud.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. ERNEST ANSEMERT

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.166, 5 februarie 1939, p. 1, 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius.*

M. CAMIL PETRESCO, DIRECTEUR DU THÉÂTRE NATIONAL

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.171, 11 februarie 1939, p. 1, semnat *Flaminius.*

Pentru o scurtă perioadă, între februarie şi decembrie 1939, Camil Petrescu a fost directorul Teatrului Naţional. Într-o notă din *Jurnal*, din 11 februarie 1939, Sebastian notează: „Camil, director la Teatrul Naţional. L-au instalat ieri, şi după instalare am dejunat împreună, singuri, la «Continental».

Mă tem de ce va face. Aş vrea să reuşească – e una din puţinele şanse mari care i se oferă."

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. IONEL PERLEA. SOLISTE MLLE THELMA REISS

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.172, 12 februarie 1939, p. 1, 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

JARMILA NOVOTNÁ À L'OPÉRA ROUMAIN. VÁCLAV TALICH À LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.178, 19 februarie 1939, p. 1, 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

MIHAIL RALEA. UN BANQUET ET UN DISCOURS

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.183, 25 februarie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

GINETTE NEVEU ET LA PHILHARMONIQUE, SOUS LA DIRECTION DE M. IONEL PERLEA

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.184, 26 februarie 1939, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Dirijorul Ionel Perlea se numără printre muzicienii favoriţi ai lui Mihail Sebastian şi pentru că programa în concertele sale lucrări simfonice ample în primă audiţie. În România era cel care dirijase pentru prima dată Mahler: la 7 aprilie 1933 dirijase *Simfonia nr. 2*, la 19 aprilie 1935, *Cântecul pământului*, la 11 februarie 1937, *Simfonia nr. 1*.

UN PROZATOR ARDELEAN. PAVEL DAN

„Revista Fundaţiilor Regale" VI, nr. 3, martie 1939, p.656-662. („Cronici").

CAMIL PETRESCU, DIRECTOR AL TEATRULUI NAŢIONAL

„Viaţa Românească", XXXI, nr. 3, martie 1939, p. 107-110. („Cronica dramatică").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 97-102.

Directoratul lui Camil Petrescu la Teatrul Național, primit cu evidentă satisfacție intelectuală și cu oarecare neliniște – „Mă tem de ce va face. Aș vrea să reușească – e una din puținele șanse mari care i se oferă", notează Mihail Sebastian în *Jurnal* la 11 februarie 1939 (a doua zi după numire) – va fi comentat și două luni mai târziu în articolul *O școală de regie la Teatrul Național*.

TEATRUL NAŢIONAL: *DUDUCA SEVASTIŢA* de ION SÂN-GIORGIU
TEATRUL NAŢIONAL: *ATRIZII* de VICTOR EFTIMIU

„Viaţa Românească", XXXI, nr. 3, martie 1939, p. 110-114.

Cele două cronici au apărut împreună la rubrica „Cronica dramatică”

Au fost reproduse în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 193-199.

IMRE UNGÁR. LA PHILHARMONIQUE

„L’Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.189, 5 martie 1939, p. 1, 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

EUGENIA BABAD LA DALLES

„Comedia”, an II, nr. 12, 12 martie 1939, p. 11

LA RENTRÉE DE M. GEORGES GEORGESCO. WILHELM KEMPFF

„L’Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.195, 12 martie 1939, p. 1, 2 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

UN ROMAN DE PRAGUE

„L’Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.200, 18 martie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

WILHELM KEMPFF. FELIX WEINGARTNER

„L’Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.201, 19 martie 1939, p. 1 („Chronique musicale”), semnat *Flaminius*.

Felix Weingartner mai dirijase la Bucureşti în 1912, 1920, 1923 şi 1926.

UN DIPLOMAT MORALIST: IOVAN DUDICI

„Revista Fundaţiilor Regale" VI, nr. 4, aprilie 1939, p.187-192.

LA O RETIPĂRIRER A LUI ŞT. O. IOSIF

„Revista Fundaţiilor Regale" VI, nr. 4, aprilie 1939, p.187-192, semnat M. SB.

STUDIO TEATRUL NAŢIONAL. *ACOLO DEPARTE ...* de MIRCEA ŞTEFĂNESCU

„Viaţa Românească", XXXI, nr. 4, aprilie 1939, p. 104-106. („Cronica dramatică").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 200-203 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit. p. 560-562.

TEATRUL, OGLINDĂ A VIEŢII SOCIALE

„Comedia", an II, nr. 14, 9 aprilie 1939, p. 3

Despre Teatrul *Gymnase*, Mihail Sebastian scrisese şi în 1936, când, în călătoria la Paris din decembrie 1935 – ianuarie 1936, a văzut spectacolul cu piesa *Le Cœur*, de H. Bernstein. (*Ce este un teatru*, „Rampa", 19 ianuarie 1936, p. 1).

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. IONEL PERLEA

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.213, 2 aprilie 1939, p. 1 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. I. NONNA OTESCO

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.222, 16 aprilie 1939, p. 1 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. KARL ELMENDORFF

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.228, 23 aprilie 1939, p. 1, 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Karl Elmendorff făcea parte din „statul major" de la Bayreuth, unde, între 1927 şi 1942, dirijase *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*, *Tetralogia*, *Tristan şi Isolda şi Olandezul zburător*.

MARIA MÜLLER. LA PHILHARMONIQUE DIRIGÉE PAR M. GEORGES GEORGESCO

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.234, 30 aprilie 1939, p. 1 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

PAUL ZARIFOPOL

„Revista Fundaţiilor Regale” VI, nr. 5, mai 1939, p.393-395. („Cronici”).

TEATRUL NAŢIONAL: *ÎNGERUL A VESTIT PE MARIA*
de PAUL CLAUDEL.
Versiune românească de ION PILLAT
TEATRUL MUNCĂ ŞI VOIE BUNĂ: *ROATA-N PATRU COLŢURI*
de VALENTIN CATAEV
O „ŞCOALĂ DE REGIE” LA TEATRUL NAŢIONAL

„Viaţa Românească”, XXXI, nr. 5, mai 1939, p. 96-101.

Cele trei texte au apărut la rubrica „Cronica dramatică”

Reproduse în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 204-210.

Cronica la *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel a fost reprodusă şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit. p. 563-565.

LE MOIS DU LIVRE

„L’Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.239, 7 mai 1939, p. 1, 2, semnat *Flaminius*.

THE DUBLIN GATE THEATER

„L’Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.244, 14 mai 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

NOTĂ DESPRE LITERATURA ENGLEZĂ ÎN ROMÂNIA

„Revista Fundaţiilor Regale” VI, nr. 6, iunie 1939, p. 689-695.

FIICA LUI IORIO
MOŞTENITORUL
MARIA BASCHKIRTSCHEFF
CURIERUL DE LYON

„Viaţa Românească”, XXXI, nr. 6, iunie 1939, p. 101-103.

Cele patru texte au apărut la rubrica „Cronica dramatică”

Moştenitorul, Maria Baschkirtscheff şi *Curierul de Lyon* au fost reproduse în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 211-213.

EMIL GÂRLEANU

„L'Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.276, 24 iunie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

EMINESCU, CRONICAR DRAMATIC

„Revista Fundaţiilor Regale” VI, nr. 7, iulie 1939, p. 134-146.

NOTĂ DESPRE UN LICEU

„Revista Fundaţiilor Regale” VI, nr.7, iulie 1939, p.189-192. („Cronici”).

REVOLUŢIA FRANCEZĂ ŞI TEATRUL

„Viaţa Românească”, XXXI, nr.7, iulie 1939, p. 146-150. („Cronica dramatică”).

Volumul a apărut la Artheme Fayard et C-ie Editeurs

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 213-218.

JACQUES BAINVILLE. *NAPOLEON*

„Viaţa Românească”, XXXI, nr.7, iulie 1939, p. 159-160. („Recenzii”). Semnat *m. sb.*

Cartea a apărut la Antheme Fayard et Cie Editures.

QUERELLES DE LANGAGE

„L'Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.282, 2 iulie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

VIENT DE PARAÎTRE

„L'Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.288, 9 iulie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

STRĂ-STRĂMOŞUL la TEATRUL „MUNCĂ ŞI VOIE BUNĂ”

„Muncă şi voie bună”, an I, nr. 8, 15 iulie 1939, p. 6.

Revista bilunară „Muncă și voie bună”, editată de organizația cu același nume, își datorează apariția „Fondului muncii”, administrat de Direcțiunea generală a muncii din Ministerul condus de Mihail Ralea. Editorialul este semnat de Mihail Ralea, iar directorul revistei este Mihail Sadoveanu. Primul număr a apărut la 15 aprilie 1939. Între colaboratori – Gala Galaction, Dan Petraşincu, Ion Pas, I. Massof, Vladimir Streinu, Geo Bogza. Colaborarea lui Mihail Sebastian începută la 15 iulie 1939 cu o cronică dramatică – *Stră-Strămoşul la Teatru Muncă și voie bună*, s-a încheiat la 8 iunie 1940. Mihail Sebastian a scris aici, cu precădere, cronică literară (cărți publicate la Fundația pentru literatură și artă, „Regele Carol II") și cronică dramatică, dar şi articole de circumstanță, potrivit sumarului acestei reviste de orientare democratică și cu multe inițiative educative.

EMINESCO DANS UNE ÉDITION ROYALE

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.294, 16 iulie 1939, p. 1, 2, semnat *Flaminius*.

LE SOUVENIR DE LA REINE MARIE

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.298, 22 iulie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

LE DIRECTEUR DU THÉÂTRE NATIONAL DE BUCAREST À L'ÉTRANGER

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.301, 26 iulie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

EMINESCU ÎNTR-O EDIŢIE MONUMENTALĂ

„Muncă şi voie bună", an I, nr. 9, 1 august 1939, p. 6.

NOTĂ LA *CAPRA NEAGRĂ*

„Revista Fundaţiilor Regale” VI, nr.8, august 1939, p.442-445. („Cronici”).

SPECTACOLE DE VARĂ

„Viaţa Românească”, XXXI, nr.8, august 1939, p. 121-123.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 218-221.

UN PRIX DE VERTU

„L’Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.311, 6 august 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

FRANCE-ALLEMAGNE

„L’Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19312, 8 august 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

MUNCITORII ŞI DRUMEŢIA

„Muncă şi voie bună”, an I, nr. 10, 15 august 1939, p. 18.

ÎNCEPUT DE STAGIUNE. LA SFÂRŞITUL UNEI EXPERIENŢE DE „TRUST” TEATRAL

„Viaţa Românească”, XXXI, nr.9-10, septembrie-octombrie 1939, p. 145-147. („Cronica dramatică”).

PLUTUS DE ARISTOFAN LA TEATRUL „MUNCĂ ŞI VOIE BUNĂ”

„Muncă şi voie bună”, an I, nr. 11, 1 septembrie 1939, p. 27.

CARAGIALE ŞI MARELE PUBLIC

„Muncă şi voie bună”, an I, nr. 12, 15 septembrie 1939, p. 7.

NOTĂ LA *TĂRÂM TRANSCENDENT*

„Revista Fundaţiilor Regale” VI, nr. 10, octombrie 1939, p. 208-213. („Cronici”).

NOTĂ LA O PIESĂ DE CHARLES MORGAN

„Revista Fundaţiilor Regale” VI, nr. 10, octombrie 1939, p.185-190. („Cronici”).

VICTOR ION POPA. *MAISTORAŞUL AUREL, UCENICUL LUI DUMNEZEU*

„Muncă şi voie bună”, an I, nr. 13, 1 octombrie 1939, p. 18, 19.

APRÈS LA MORT DU PROFESSEUR FREUD

„L’Indépendance roumaine”, LXIV, nr. 19.360, 5 octombrie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

GEORGES MIHAIL ZAMFIRESCO

„L'Indépendance roumaine", LXIV, nr. 19.367, 13 octombrie 1939, p. 1, semnat *Flaminius*.

PEARL BUCK. *ÎNGERUL LUPTĂTOR*

„Muncă şi voie bună", an I, nr. 14, 15 octombrie 1939, p. 26. („Cărţi, reviste").

Cartea a apărut în colecţia Biblioteca „Energia", Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II".

LA MOARTEA LUI G. M. ZAMFIRESCU

„Revista Fundaţiilor Regale" VI, nr. 11, noiembrie 1939, p.461-465-190. („Cronici").

SCRISOAREA PIERDUTĂ ÎNTR-O NOUĂ INTERPRETARE

„Viaţa Românească", XXXI, nr.11, noiembrie 1939, p. 130-132.

Reprodus în *Opere alese* I, ed. cit. p.463-466, în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit. p. 565-568 şi în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 218-221.

CĂRŢI DE RĂZBOI

„Muncă şi voie bună", an I, nr. 16, 15 noiembrie 1939, p. 18.

NOTĂ DESPRE UN ACTOR

„Revista Fundaţiilor Regale” VI, nr. 12, decembrie 1939, p.691-695. („Cronici”).

Reprodus în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 200-201.

NOTE

„Revista Fundaţiilor Regale” VI, nr. 12, decembrie 1939, p.716-719. („Cronici”). Semnat m. sb.

M. SADOVEANU. *MORMINTE*

„Muncă şi voie bună”, an I, nr. 17, 1 decembrie 1939, p. 18.

1940

ANDREA MAJOCCHI. *VIAŢA DE CHIRURG*

„Muncă şi voie bună”, an II, nr. 1, 1 ianuarie 1940, p. 18. („Cărţi. Reviste”)

Cartea a apărut în colecţia Biblioteca „Energia”, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”.

NOTĂ DESPRE TRADUCERI

„Revista Fundaţiilor Regale” VII, nr. 2, ianuarie 1940, p.432-435. („Cronici”).

DIRECTORATUL CAMIL PETRESCU
REFLEXII ASUPRA STAGIUNII ÎN CURS

„Viaţa Românească”, XXXII, 2 februarie 1940, p. 105-109. („Cronica dramatică”).

Directoratul Camil Petrescu reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 103-106 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit. p. 511-540.

Reflexii asupra stagiunii în curs reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 225-228.

TEODOR SCORŢESCU. *CONCINA PRĂDATĂ*

„Viaţa Românească”, XXXII, nr. 2, februarie 1940, p. 132-134. (Recenzii”).

TITU MAIORESCU. ŞI *JURNALUL* SĂU

„Revista Fundaţiilor Regale” VII, nr. 3, martie 1940, p .608-615.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit. p. 467-474.

NOTE

„Revista Fundaţiilor Regale” VII, nr. 3, martie 1940, p .714-717. Semnat *m. sb*.

Note despre Racine, Montaigne, Bazil Munteanu, Lucien Dubech.

ŞERBAN CIOCULESCU DESPRE VIAŢA LUI I. L. CARAGIALE

„Muncă şi voie bună", an II, nr. 5, 1 martie 1940, p. 19. („Cronica literară").

TITU MAIORESCU. *ÎNSEMNĂRI ZILNICE* (I-II)

„Muncă şi voie bună", an II, nr. 6, 15 martie 1940, p. 13.

Reprodus în Opere alese, II, p. 436-439.

LA BRAŞOV, ÎNTR-O ZI DE IARNĂ

„Revista Fundaţiilor Regale" VII, nr. 4, aprilie 1940, p. 176-179. („Cronici").

Reprodus, cu titlul *Braşov*, în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 125-126.

LIVIU REBREANU. *AMÂNDOI*

„Muncă şi voie bună", an II, nr. 7, 1 aprilie 1940, p. 9. („Cronica literară").

MIHAIL SADOVEANU. *OPERE* I

„Muncă şi voie bună", an II, nr. 8, 15 aprilie 1940, p. 9. („Cronica literară").

JACQUES COPEAU

„Revista Fundaţiilor Regale" VII, nr. 5, mai 1940, p. 414-417. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul*, ed. cit., p. 81-84.

NOTE

„Revista Fundaţiilor Regale” VII, nr. 5, mai 1940, p. 474-475. Semnat *m. sb.*

Note despre Selma Lagerlöf şi despre Émile Zola.

REMUŞCĂRILE DE ORTOGRAFIE ALE UNUI ROMANCIER

„Viaţa Românească”, XXXII, nr.. 5, mai 1940, p. 12-16.

BĂLCESCU ÎNTR-O NOUĂ EDIŢIE

„Muncă şi voie bună”, an II, nr. 10, 15 mai 1940, p. 14.

BUCUREŞTII ÎNAINTE ŞI DUPĂ RESTAURAŢIE

„Revista Fundaţiilor Regale” VII, nr. 6, iunie 1940, p. 752-758.

VIAŢA LITERARĂ SUB RESTAURAŢIE

„Muncă şi voie bună”, an II, nr. 11, 8 iunie 1940, p. 48.

Articolul lui Mihail Sebastian a apărut în numărul festiv, comsacrat celor 10 ani de la Restauraţie, număr la care au colaborat, de asemenea, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Sextil Puşcariu, Gala Galaction, Ionel Teodoreanu, Şerban Cioculescu ş.a.

NOTĂ DESPRE CRITICĂ ŞI CRITICI

„Revista Fundaţiilor Regale” VII, nr. 7, iulie 1940, p. 184-189.

NOTE

„Revista Fundaţiilor Regale” VII, nr. 7, iulie 1940, p. 229-230; 232-233.

1944

MARGARET KENNEDY. *DESTINUL TESSEY SANGER*

Textul lui Mihail Sebastian prefațează romanul scriitoarei engleze Margaret Kennedy, tradus în limba română de Mary Polichroniade. Volumul a fost publicat la Editura Librăria Şcoalelor, Craiova, f.a. (probabil, 1944).

1945

POVESTEA *STELEI FĂRĂ NUME*

„Cortina”, VI, nr. 245, 2 martie 1945, p. 1, 3.

„Cortina” a solicitat scriitorului textul după ce, în februarie 1945, piesa lui Mihail Sebastian *Steaua fără nume* a câştigat concursul revistei pentru cel mai bun spectacol al anului 1944 (*Concursul „Cortinei". Steaua fără nume* a câştigat campionatul artistic al anului 1944, în „Cortina", 9 februarie 1945)

Textul lui Sebastian a fost precedat de următoarea notă redacţională: „În cadrul unui recent concurs asupra celui mai bun spectacol al anului 1944, cititorii „Cortinei" au votat, înaintea oricăror alte piese străine, strălucita lucrare originală *Steaua fără nume* a distinsului scriitor Mihail Sebastian.

Cititorii îşi amintesc vâlva pe care a stârnit-o reprezentarea acestei piese în timpul dictaturii antonesciene, când autorul adevărat al piesei, d. Mihail Sebastian, neputând să iasă la lumină, a lăsat liberă o pasionantă controversă în jurul personalităţii autorului.

Solicitat de noi, d. Mihail Sebastian a avut amabilitatea să ne povestească el însuşi această senzaţională pagină din viaţa culiselor teatrale".

Un istoric al dezbaterilor din presa românească în jurul spectacolului care a tulburat mişcarea teatrală face Geo Şerban în volumul *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 97-100.

ADDENDA

BREVIAR
1935-1936

„Rampa", 7 ianuarie – 21 decembrie 1935 şi 20 ianuarie – 1 martie 1936. *Nesemnat.*

Paternitatea *Breviarului* a fost evidentă pentru contemporani care au recunoscut, în abundenta informaţie culturală şi în bruioanele critice de întâmpinare, fervoarea şi timbrul specific al scrisului lui Sebastian. Câteva detalii indică, de asemenea, identitatea autorului: o precizare la sfârșitul primului breviar (7 ianuarie 1935): „Cronica literară semnată de d. Mihail Sebastian va apărea în „Rampa" de fiecare joi. Cărțile și revistele se trimit la redacție. Un buletin bibliografic zilnic le va înregistra pe toate"; afișarea afinităților și a aversiunilor literare ale lui Mihail Sebastian; interesul special pentru actualitatea literară franceză; articolele din „Rampa" și „l'Independence roumaine" care dezvoltă subiectele din breviar; trimiteri ale autorului la textele publicate sub semnătură, iar în 1936, extinerea polemicilor (cu Haig Acterian, Mircea Dem. Rădulescu și Vasile Lovinescu) în spațiul consacrat breviarului.

În fine, ultim argument, *Breviarul săptămânii* publicat sub semnătură de la 23 martie 1936.

Cu puține excepții în 1935 și cu o pauză de 20 de zile între decembrie 1935 și ianuarie 1936, *Breviarul* a apărut în fiecare zi pe prima pagină a „Rampei". Publicat integral el restituie nu doar un fascinant calendar al vieții culturale la mijlocul deceniului al patrulea din secolul trecut, ci, mai ales, un veritabil jurnal de lectură al scriitorului.

ARMATA ROȘIE VINE

Text nesemnat, publicat în august 1944 în broșura cu același titlu, editată de Comitetul Central al P.C.R.. Fragmentar, textul a fost publicat în „România liberă", nr. 11, (ediția a doua) 24 august 1944.

În *Jurnal*, Mihail Sebastian, consemnează la 29 august 1944, evenimentele zilelor precedente, care ar putea îndreptăți atribuirea textului: „Noaptea de miercuri spre joi – petrecută cu Pătrășcanu și Belu /Zilber/ și atâția alții, imediat după lovitura de stat, în casa din strada Armenească («casa istorică») – a fost noaptea de delir ... Toată noaptea am scris pentru «România liberă» care trebuia să apară în zori. Eram fericit că întâmplarea mă făcea gazetar, în chiar noaptea victoriei " (*Jurnal*, ed. cit. p. 558)

Paternitatea este atribuită de mărturisirile contemporanilor, scriitori apropiaţi lui Mihail Sebastian.

Al. Rosetti se referă la „broşurile pe care le-a scris Mihail Sebastian cu prilejul loviturii de stat de la 23 august 1944" într-un articol comemorativ din ziarul "Victoria", 13 iulie 1945.

Ieronim Şerbu, în articolul *Antifascistul* („Victoria", 13 iulie 1945) afirmă că Mihail Sebastian „a scris o broşură despre Armata Roşie".

D. I. Suchianu la *Rotonda Mihail Sebastian* de la Muzeul Literaturii Române (1975) vorbeşte despre broşura lui Sebastian. Recunoscând că nu a citit-o, Şerban Cioculescu, căruia i se adresează vorbitorul, confirmă existenţa broşurii. (R.I.T.L., serie nouă, I, nr. 1-4, 2007, p. 106)

Belu Zilber în volumul de memorialistică *Actor în procesul Pătrăşcanu* (Humanitas, 1997, p.185) se referă la „broşura ilegală *Vine armata roşie* " (sic!).

Textul a fost republicat de Mihai Iovănel, fragmentar, în „Cultura", nr. 37/292, 23 septembrie 2010, p. 17-19 şi integral în lucrarea *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, 2012, p. 282-293 şi de A. Sasu, integral, în „Tribuna", nr. 221 şi 222, noiembrie şi decembrie 2011, p. 18-19 şi respectiv 26-27. Adăugând şi alte mărturii precum şi „o serie de argumente circumstanţiale care, singure, nu «demonstrează» nimic, dar care împreună sunt convergente cu ipoteza că Sebastian a scris broşura" (p. 253-256), Mihai Iovănel consideră „probabilă" atribuirea paternităţii. În comentariul asupra contribuţiei lui Mihail Sebastian la actul istoric de la 23 august, Mihai Iovănel face distincţia „între *texte scrise de* Mihail Sebastian şi *texte de* Mihail Sebastian": „... diferenţa de care vorbesc – spune Mihai Iovănel – este mai profundă, fiind aceea dintre un scrib şi un autor – contribuţia scribului fiind una pur tehnică, de redactor în cadrul unor coordonate (de conținut, ideologice ș.a.) prestabilite, care nu-i aparțin; maximul de aport personal este unul stilistic. În timp ce autorul, odată ce își «angajează semnătura» (expresia e a lui Sebastian), își angajează și personalitatea. În cazul colaborării lui Sebastian, în momentul 23 august, cu „România liberă" și partidul comunist, avem de a face cu un scrib". (Capitolul *Autorul și scribul*, în lucr. cit., p. 251-252)

MANIFESTUL BLOCULUI NAȚIONAL DEMOCRAT

Text nesemnat, publicat în „România liberă", nr. 13, 27 august 1944, p. 1 și în „Universul", 27 august 1944. În cele două publicaţii, *Manifestul* este semnat de Iuliu Maniu, Const. I. C. Brătianu, Lucreţiu Pătrăşcanu, Constantin Titel Petrescu.

Mihail Sebastian își asumă paternitatea textului prin afirmația făcută în *Jurnal* la 7 septembie 1944: „Mă amuză cariera pe care o face o frază din *Manifestul Blocului Național-Democrat* redactat de mine: «Isoria nu face daruri» ... Fraza a fost reprodusă la Radio Londra. «Universul» a scris un întreg articol de comentarii sub același titlu" (*Jurnal*, ed. cit. p. 563). Articolul din „Universul", la care se referă Mihail Sebastian, a fost publicat la 29 august 1944.

Textul a fost republicat de Mihai Iovănel în „Cultura", nr. 37/292, 23 septembrie 2010, p. 17-19 şi de Aurel Sasu în „Tribuna", an X, serie nouă, nr. 220, 1-15 noiembrie 2011, p. 23-24.

ADDENDA II

NICI ASTA NU SE POATE!

„Cuvântul", VIII, nr. 2488, 25 martie 1932, p. 1.

DEZBATERILE PROCESULUI DRAMEI DE LA BUZĂU

„Cuvântul”, VIII, nr. 2490, 27 martie, nr. 2493, 30 martie şi nr. 2494, 31 martie 1932.

Reprodus în în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 354-358.

INDICE DE NUME

A

Abendroth, Hermann 46, 121, 546
Abetz, Otto 752, 753
Achard, Marcel 446
Acterian, Haig 1226, 1244, 1319,1324, 1342, 1343, 1346, 1453
Aderca, Felix 976, 1009, 1010, 1027,1034, 1048, 1068, 1075, 1076, 1102, 1140, 1165, 1180, 1221, 1228, 1264, 1275, 1278, 1339, 1340, 1344
Aderca, Marcel 1228
Agârbiceanu, Ion 591, 1072, 1168
Aghion, Max 716
Ajalbert, Jean 1000
Alain (Chartier, Emile-Auguste) 629, 980, 995, 1010, 1042, 1169, 1171, 1172, 1176, 1177, 1196, 1287, 1345
Alain-Fournier (Fournier, Henri-Alban) 126, 232, 260, 679, 1104
Albu, Sandu 73
Alessandrescu, Alfred 64, 65, 464-466, 516, 517, 528, 616, 617, 1408, 1431
Alexandrescu, Grigore 304
Alexandrescu, Sică 184, 275, 278, 760-764, 1308, 1417
Alexandru cel Bun 1045
Allais, Alphonse 86,
Aloman, N. 170, 176-178
Anca, Marieta 662
Anestin, Ion 1010, 1068, 1075, 1142, 1253, 1256, 1263, 1271, 1291, 1292
Andreeanu, Mariana 278
Andricu, Mihail 544, 579
Andris, Collete 1030
Angelescu, N. C. 1207
Anghelescu, Marcel 98, 278, 954
Anouilh, Jean 307
Ansermet, Ernest 571-573, 575, 576, 1434
Antim, St. 1097, 1247
Antonescu, Ion 1358-1368, 1370, 1373
Antonescu, Maria 1376
Antonescu, Mihai 1369, 1374

Antoniade, C. 1269, 1271
Apollinaire, Guillaume 826, 1050
Aragon, Louis 122
Archip, Ticu 977, 1133, 1134, 1174, 1348
Aretino, Pietro 1271
Arghezi, Baruțu 1228
Arghezi, Mițura 1228
Arghezi, Tudor 76, 136, 554, 565, 599, 609, 830, 831, 917, 923, 971, 993, 994, 1000, 1001, 1005, 1017, 1076, 1080, 1084, 1088, 1092, 1097, 1106, 1107, 1109, 1110, 1112, 1125, 1127, 1138, 1154, 1164, 1168, 1184, 1201, 1216, 1232, 1251, 1259, 1289, 1292, 1332,1332, 1333, 1336, 1352, 1353
Arghir 904, 905
Aristofan 765-768, 1445
Armand, Paul 306
Arnaud, Odette 1260
Arnold, Franz 136
Arnold, Rosé 1418
Arnoux, Alexandre 1040, 1044
Arrau, Claudio 464, 465, 527, 1427
Aslan, I. C. 136, 137, 223, 608
Atanasiu, N. 509
Auric, Georges 1023, 1097
Austen Jane 540, 939
Axente, Mircea 278, 279
Aymé, Marcel 1147, 1148, 1227, 1266

B

Babad-Cioculescu, Eugenia 618-620, 1937
Bach, Johann Sebastian 32, 120, 121, 136, 140-142, 149, 152, 153, 158-160. 441, 523, 528, 541, 574, 575, 581, 616, 622, 625, 645, 646, 732, 763, 865, 1082, 1111, 1135, 1143, 1164, 1212, 1213, 1414, 1415
Bach, Philip Emanuel 866
Baciu, Ștefan 1063, 1103, 1130, 1138, 1149, 1155, 1308, 1351, 1352
Backhaus, Wilhelm 130, 141, 148-151, 158, 159, 465, 527, 1414
Bacovia, George 544, 620, 1035, 1271
Badoglio, Pietro 1294
Baiazid I 11
Baiculescu, George 985, 1006
Bainville, Jacques 720-722, 1442
Balaban (actor) 812
Baltazar, Camil 772-776, 778, 1226, 1321

Balzac, Honoré de 11, 12, 299, 385, 393, 634, 638, 785, 886, 916, 917, 1015, 1164, 1194, 1231
Banea, Gheorghe 169, 171, 172, 223, 816
Banu, G. 1375
Banville, John 296
Barbu, Ion 34, 35, 574, 774, 971, 1016, 1066, 1137, 1147, 1243, 1251, 1258
Barbusse, Henri 814, 1006, 1198, 1223
Baring, Maurice 672
Barrès, Maurice 1038, 1177, 1222
Barthou, Louis 977, 978, 1009
Bartók Béla 84
Bataille, Georges 135, 530
Batault, Georges 1086
Baty, Gaston 97, 897
Baudelaire, Charles 76-78, 296, 300, 306, 386, 678, 844, 975, 995,1026, 1050, 1091, 1173, 1300, 1409
Bauer, Gérard 1232, 1233
Bălănescu, C. 691
Bălcescu, Nicolae 707, 910-914, 1450
Bălțățeanu, Nicolae 643
Beaumarchais, Pierre 714, 715
Becque, Henry 1105
Beethoven, Ludwig van 40, 151, 152, 158, 161, 441, 465, 490, 493, 494, 523, 524, 548, 588, 616, 625-627, 645-647, 654, 732, 863, 1280, 1415
Bellu, Petre 124-126, 1413
Benador, Ury 1125, 1138, 1150, 1159, 1163, 1189, 1231, 1276, 1296, 1297, 1306, 1384
Benda, Hans von 118, 119, 121, 127, 528, 547, 1412
Benda, Julien 382, 975, 1010, 1065, 1069, 1132, 1146, 1169, 1230
Benedetti, Aldo 134
Beneš, Edward 1185
Bengescu 880
Bergson Henri 1210
Berl, Emmanuel 984, 1039, 1186, 1189
Bernanos, Georges 123
Bernard, Jean Jacques 446, 567
Bernhard, Sarah 398, 817, 993
Bernstein, Henry 135, 310, 436, 437, 438, 530, 614, 639, 644, 734, 784, 1146, 1438
Berry, Walter 319, 324, 329, 345

Bertola, Clody 568
Beyle, Henry vezi: Sthendal
Beza, Marcu 98-100, 1410
Bezymenski, Alexander 1126
Biberi, Ion 952, 1062, 1063, 1123, 1193, 1240
Bibescu, Anton 683, 684, 790, 951, 1038, 1425
Bibescu, Martha 249, 318, 319, 1003, 1038, 1048, 1064, 1071, 1114, 1156, 1244
Bidou, Henry 717
Biéville, Edmond de 699
Bickerich, Victor 477
Bilciurescu, Alexandru 1189, 1236, 1431
Billy, Robert de 317, 1185
Birabeau, André 275-278, 306, 307, 824, 1423
Bjørnson, Bjørnstjerne 701
Blaga, Lucian 560, 925, 926, 1015, 1024, 1047, 1115, 1116, 1159, 1228, 1274, 1316, 1317, 1324
Blanche, Jacques Emile 319, 321, 334, 343, 386, 387, 396, 426
Blecher, Max 154, 155, 157, 158, 231, 232, 247, 259, 260, 262, 265-271, 274, 275, 1345, 1416, 1422
Bloch, Jean-Richard 1171
Block, Alexandru 1095
Blum, Léon 1214, 1215, 1222
Blum, René 318, 329, 336, 344, 377, 391, 419, 420, 425-427
Bobescu, Jean 58-60, 1408
Bobescu, Lola 493, 523, 525, 1431, 1432
Boccaccio, Giovanni 1350, 1351
Bogza, Geo 1061, 1068, 1075, 1118, 1443
Boileau, Nicolas 306
Bojer, Johan 1273
Bolintineanu, Dimitrie 700, 701
Bonciu, Horia 974, 975, 1298, 1318, 1338
Bono, Emilio de 1294, 1295, 1298
Bopp, Léon 1259, 1296, 1297
Bordeaux, Henry 1341
Boschot, Adolphe 1097
Bossuet, Jacques-Bénigne 389, 1190, 1297
Botez, Constantin 1346, 1347
Botez, Demostene 991, 1264, 1298
Botez, Iancu 1252

Botez, Ioachim 1004, 1087
Botta, Dan 1304
Botta, Emil 223, 481, 482
Botticelli, Sandro 409
Boughton, Rutland 74
Boulanger, Jacques 319, 326, 329, 425, 1207
Boureanu, Radu 1294, 1313, 1349
Bourdet, Edouard 91-94, 725, 1071, 1410
Bourges, Elémir 319, 1350
Boylesve, René 319, 334, 1320
Brach, Paul 1007, 318, 319
Brahms, Johannes 33, 38, 39, 45, 47, 121, 129, 140, 142, 143, 148, 149, 158, 523, 524, 528, 548, 549, 579, 580, 588, 620, 621, 1414
Brancomir, Nicolae 683
Brădescu, Ovid 812
Brăescu, Gheorghe 1181, 1290, 1291
Brăiloiu, Constantin 1058
Brătianu, Const. I. C. 1383, 1455
Brătianu, George 974
Brătianu, Ion 790
Brâncoveanu, Constantin 689, 693, 694, 1200
Brémond, Henri 977
Bret Harte, Francis 1194
Breton, André 266
Brett, Dorothy 1102
Briand, Aristide 27
Brisson, Pierre 1213, 1214, 1388
Broglie, Louis de 1009
Brontë, Charlotte 540, 865
Brontë, Emily 1018
Brontë surorile 939
Brousson, Jean-Jacques 1003, 1267
Bruckner, Ferdinand 96, 446, 586-588, 823
Bruegel, Pieter cel Bătrân 131, 662, 1240
Brun, Louis 318, 336, 419
Brunetière, Ferdinand 296
Buck, Pearl S. 672, 796-798, 800, 1446
Bucur, Alexandra 1108
Bucuța, Emanoil 740-746, 874, 923, 1160, 1161, 1194, 1216, 1223, 1247, 1249, 1298, 1327, 1332
Bulgaru, Bob 144-146, 1414
Bulfinski, Paul 1398
Bulfinski, Romald 1398
Bullit, William C. 287
Bunescu, Marius 229, 1344

Bunin, Ivan 63
Burada, Maria 1328
Burada, Teodor 691, 694, 698, 747
Busuioceanu, Alexandru 199, 1097
Butler, Samuel 540, 678, 939, 982, 983, 1169
Buzescu, Aura 662
Byck, A. 1193
Byck, J. 903, 908

C

Caillavet, Gaston Armand de 319
Cailavet Armand madame 319, 365, 368, 405, 406, 1350
Caillavet, Jeanne Simone 319
Calderón de la Barca, Pedro 762, 1044, 1050
Caler, Leny 187, 570, 571, 1429, 1434
Calmete, Gaston 321
Cambacérès, Jean-Jacques-Régis de 1272
Cantacuzino, G. M. 247-255, 257-259, 999, 1058, 1247
Cantacuzino, Ion 1027, 1086, 1241, 1268
Cantemir, Dimitrie 1140, 1180, 1245,
Capasso, Aldo 1260
Capek, Karl 512, 513, 567, 757, 763, 1430
Caracostea, Dumitru 1369
Caragiale, Ion Luca 35, 85, 466-473, 555-558, 665, 677, 703, 735, 737, 742, 743, 768-772, 790, 802, 807, 808, 810, 811, 847, 848, 855, 858, 867, 874-877, 879, 911, 916, 919, 995, 996, 1057, 1075, 1093, 1094, 1123, 1154, 1160, 1172, 1173, 1206, 1223, 1241, 1245, 1247-1249, 1255, 1263, 1276, 1293, 1299, 1300, 1301, 1325, 1351, 1428, 1445, 1449
Caragiale, Luca 1255
Caragiale, Mateiu 555, 565, 745, 918, 921, 1318, 1324, 1329
Caragiali, Iorgu 692, 697, 809
Carandino, Lilly 505, 509, 685
Carandino, Nicolae 959, 964, 965
Caratasse 1388, 1390, 1396
Carco, Francis 1199
Carei, Costa 1208, 1220, 1221
Careterro, José 1003
Carlyle, Thomas 1038
Carol I al României 790, 862, 880, 916

Carol II al României 790
Carp, P. P. 860, 861
Casals, Pablo 68, 142, 527, 581
Casella, Alfredo 191
Casnati, Francesco 1260
Cassvan-Pas, Sarina 1191
Cavarnale 1126
Cazaban, Alexandru 206-208
Cazaban, Jules 186, 453
Călinescu, G. 223, 692, 930, 1011, 1063, 1087, 1182, 1188, 1228, 1230, 1243, 1259, 1278, 1285, 1295, 1315, 1407
Călugăru, Ion 1033, 1054, 1154, 1155, 1184, 1230, 1234, 1258, 1264, 1273, 1313, 1320, 1321
Ceaikovski, Piotr Ilici 46, 47, 60, 465, 517, 582, 583, 819
Cehov, Anton Pavlovici 1052, 1174, 1175
Céline, Louis-Ferdinand 1006, 1345
Cellini, Benvenuto 1271
Celly, Raoul 407
Cerna, Panait 1324, 1325
Cernea, Silviu 1332
Cervantes, Miguel de 1290, 1331
Cézanne, Paul 85, 86, 199, 1221
Chaplin, Charlie 1080
Charcot, Jean-Martin 971
Chateaubriand, François-René 238, 294, 304, 305, 845, 1297
Chausson, Ernest 189, 617, 618
Chendi, Ilarie 790
Chénier, André 306
Chérau, Gaston 1000
Chesterton, G. K. 540
Chinezu, Ion 589, 591-594, 1097
Chirico, Giorgio de 192
Chopin, Frédéric 26, 39, 115, 159, 396, 465, 616
Choux, Jean 1134
Churchil, Winston 1371, 1381
Churchil, Robert 943, 944
Ciocăltău 1369
Cioculescu, Şerban 466-468, 549-565, 635, 636, 790, 808, 848, 858, 874-877, 879, 930, 932, 971, 978, 996, 1000, 1001, 1008, 1011, 1017, 1057, 1063, 1093, 1094, 1097, 1105, 1123, 1125, 1147, 1173, 1179, 1182, 1193, 1197, 1201, 1216, 1247, 1248, 1249, 1263, 1270, 1276, 1283, 1289, 1305, 1324, 1325, 1332, 1335, 1346, 1354, 1355, 1433, 1449, 1451, 1455

Ciomac, Emanoil 993, 1008, 1247
Ciopală 1392
Cioeleanu 1399
Cioran, Emil 1031, 1032, 1169, 1182, 1257
Ciprian, George 509
Cisek, Oscar Walter 1332
Clarnet 1264
Claudel, Paul 237, 243, 308-310, 313, 606, 657-661, 679, 682, 895, 899, 978, 1092, 1093, 1100, 1110, 1111, 1165, 1177
Claudian, Al. 1375
Clermont –Tonnere, E. De 318, 333, 370, 374, 379, 392, 413,1287, 1440
Cléve, princesse de 1140
Cluceru, Sonia 95, 96
Coates, Albert 43-47, 67, 72, 457, 1407
Cocea, Alice 1208
Cocea, N. D. 920, 1040, 1084, 1088, 1092, 1188, 1223, 1224, 1270, 1342
Cocteau, Jean265, 313, 1003, 1014, 1066, 1116, 1235, 1357
Coignard, Jerome 1003
Colette (Sidonie-Gabrielle Colette) 979, 1030, 1286
Colomb, Romain 322
Columb, Cristofor 1275
Comarnescu, Petru 840, 845, 937, 938, 1027, 1058, 1068, 1075, 1097, 1212, 1247, 1264
Condiescu, N. M. 1097, 1103, 1139, 1151
Conrad, Hansen 547, 548, 1433
Conrad, Joseph 672, 680, 781, 841, 844
Constantinescu, Mac 1115, 1211
Constantinescu, Paul 34, 35, 517, 809, 1271
Constantinescu, Pompiliu 930, 992, 993, 1011, 1026, 1068, 1075, 1120, 1170, 1182, 1206, 1239, 1242-1245, 1252, 1259, 1286, 1299, 1309, 1347
Copeau, Jacques 894-899, 1010, 1050, 1449
Copelman, Louis S. 1186
Corbasca, Vladimir (Simona Basarab) 1148
Corelli, Arcangelo 127, 1280
Corneille, Pierre 310, 701, 849, 1190, 1304,
Cortot, Alfred 44, 115, 461, 462, 1411
Coșbuc, George 285
Cotruș, Aron 990, 1012, 1017, 1049, 1211
Coward, Noël 99, 457, 1120
Creangă, Ion 70, 71, 555, 561, 677, 737, 855, 879,

911, 1035, 1036, 1346, 1409
Crémieux, Benjamin 317, 325, 383, 679, 1002, 1113, 1171, 1196, 1327
Crépet, Jacques 975
Crevedia, Nicolae 1078
Crevel, René 1258
Crüger, Johann 863
Cuclin, Dimitrie 1332
Culoglu 880
Curie, Marie 1040
Curtius, E. R 319.
Czara, Ducza 994

D

Dabit, Eugène 97
Daday, Loránd 1277
Damé, Frédéric 473
Damian, Mircea 95, 1009
Dan, Mihail 1149, 1205
Dan, Pavel 588-599, 1436
Dan, Sergiu 1052, 1062, 1067, 1071, 1072, 1075, 1090, 1101, 1120, 1122, 1200, 1234, 1260, 1289
D'Annunzio, Gabrielle 50, 681, 682
Dante, Aligheri 432, 433, 1114, 1115, 1211, 1290
Daru, Martial 1272
Darwin, Charles 1314
Daudet, Alphonse 331, 448
Daudet, Charles 407
Daudet, Léon 426, 1000, 1015, 1042, 1134, 1135
Daudet, Lucien 318, 321, 325, 326, 329, 331, 333, 334, 337, 344, 366-369, 373, 403, 404, 448, 451, 638, 720
Daumier, Honoré 830
Davidescu, Nicolae 557, 558, 917, 1025, 1026, 1072, 1238, 1248, 1263, 1274, 1293, 1299, 1300, 1301, 1316, 1317, 1347, 1348, 1351
Davila, Alexandru 607, 761, 1154, 1343
Davila, Carol 1195
Davila, Elena 1195
Da Vinci, Leonardo 837
Debussy, Claude 115, 116, 121, 137, 162, 189, 463, 517, 523, 574, 575, 582, 583, 617, 620, 646, 1058, 1434
Deculescu, Marietta 227, 642, 643
Degas, Edgar 165
De Kobra 841
Delacroix, Eugène 118
Delteil, Joseph 1091
Demetriescu, Anghel 7-15, 739, 1405
Demetrius, Lucia 169, 175, 480, 481, 1110, 1120, 1247, 1253, 1346
Demetrius, V. 917

Densușianu, Ovid 234-236, 1421
Derain, André 1043
Descartes, René 16, 17, 1236
Desprez, Louis-Jean 1272
Dessila, Octav 607, 917, 920, 1155
Deval 824
De Vito, Gioconda 492-494, 1430
Diaghilev, Serghei 190, 1023, 1040, 1043
Dianu, Romulus 1033, 1052, 1261
Dickens, Charles 244, 541, 841, 1341
Dietrich, Marlene 993
Dignimont, André 1260
Dima, Alexandru 1247
Dimitriu, Nella 198
Dimitriu, Toma 687
Dinu, Gheorghe (Stephan Roll) 1344
Dionisie arhimandritul 304
Disraeli, Benjamin 242, 244
Donescu, C. A. 1075, 1102, 1264
Donescu, Vladimir 1068
Doré, Gustav 1175
Dorgèles, Roland 427, 814, 815, 1000, 1040, 1350
Dorian, Emil 972, 973, 1083, 1195
Dragomirescu, Mihail 969, 1174
Drăgoi, Sabin 490
Drăgușanu, Sidonia 1093
Dreiser, Theodor 475, 937
Dressler, Franz Xaver 523, 524
Dreyfus, Alfred 401, 902, 1214, 1215, 1222, 1226, 1237, 1238
Dreyfus, Robert 317, 319, 325, 329, 331, 348, 355, 363, 386, 409, 423
Drieu La Rochelle, Pierre 972, 1020
Droc, Maria 1076, 1077, 1082
Drouhet, Charles 871
Dubech, Lucien 204, 205, 306-313, 872, 873, 1290, 1419, 1448
Ducici, Iovan 627-635
Ducis, Jean-François 613
Dufy, Raoul 1088
Duhamel, Georges 237, 475, 514, 815, 937, 977, 1070, 1171, 1177, 1208, 1261, 1278-1280
Duică, Bogdan 555
Dukas, Paul 617
Dullin, Charles 665, 897
Dumanoir (Philippe Francois Pinel) 699
Dumas, Alexandre 613
Duparc, Henri 189

Duse, Eleonora 817
Duvernois, Henri 319, 570, 1250
Duvilliers-Fleury, René 296
Dvořák, Antonín 60, 65, 66, 80, 83, 122, 580, 582, 583

E

Ebers, Clara 194
Eden, Anthony 312
Eder, Hans 477
Edouard VII al Regatului Unit 244
Eftimiu, Victor 610-615, 809, 917, 920, 1072, 1075, 1121, 1123, 1267, 1274, 1277, 1322, 1337, 1338, 1431, 1436
Eliade, Mircea 917, 970, 977, 983, 992, 1027, 1032, 1056, 1057, 1060, 1062, 1068, 1075, 1080, 1081, 1090, 1131, 1135, 1138, 1147, 1163, 1169, 1182, 1195, 1198, 1217, 1225, 1235, 1242-1244, 1252, 1260, 1274, 1276, 1286, 1303, 1306, 1312, 1315, 1322, 1323, 1326, 1332, 1335, 1342
Eliade, Pompiliu 220, 607, 808, 1343
Eliot, George 939
Elisabeta a României 862, 880
Elmendorff, Karl 649-652, 1439
Emerson, Ralph Waldo 324
Eminescu, Mihai 10, 11, 551, 556, 677, 689-707, 736-739, 748, 808, 855, 867, 876, 878, 879, 911, 1008, 1036, 1048, 1129, 1154, 1159, 1161, 1188, 1243, 1298, 1301, 1303, 1309, 1346, 1347, 1441, 1443
Ene, Ernest 1295
Enescu, Aglae 683
Enescu, George 33, 60, 81, 120, 142, 191, 192, 230, 466, 489, 490, 494, 517, 525, 528, 618, 649, 1288, 1429
Enescu, Ştefan 961, 962, 964
Enescu, Vasile 94
Ephrussi, Charles 399, 412-414
Eschil 613, 614, 1343
Esenin, Serghei 844, 1002, 1012, 1056, 1095
Euripide 613
Evola, Julius 1117

F

Fabre, Lucien 258
Falla, Manuel de 191, 462, 619, 1417
Farago, Elena 1118, 1174

Farrère, Claude 309, 1092, 1100, 1110
Fauré, Gabriel 189, 440
Fay, Bernard 1272
Fayard, Jean 1208
Fernandez, Ramon 1017, 1037, 1171, 1177, 1204, 1230, 1246, 1311
Ferdinand I al României 790
Feuillet, Octave 1111
Filionescu, Ion 617, 618
Finteşteanu, Ion 480
Fischer, Annie 489, 491, 527, 1429
Fischer, Res 194, 188
Flahant 1272
Flaubert, Gustav 300, 302, 306, 325, 389, 393, 448, 451, 638, 785, 1044, 1341, 1425
Flers, marquise de 319
Flers, R. de 319
Fleva, Nicolae 14
Fodor Laszlo 184-186, 1417
Fra Angelico 895
France, Anatole 398, 1041
Franchy, Franz Karl 476-478
Franck, César 80-83, 189, 438, 439, 461, 490, 549, 582, 617
Franck, Leonhardt 814
Fraigneau, André 1286, 1301
Franco, Francisco 1369
Fratelini 1080
Franz, Ferdinand al Austriei 1194
Fredanov, Beate 568
Frédérix, Pierre 1331
Freud, Sigmund 792-794, 1167, 1168, 1314, 1445
Fritsch, Willy 1305
Furtună, Horia 1192
Furtwängler, Wilhelm 546

G

Gailly de Taurinés, Charles 1114
Galino, M. 691, 694, 695
Gallimard, Gaston 373
Galsworthy, J. 672, 680, 781, 782, 841
Gane, Constantin 1081, 1089
Gautier, Théophile 336, 1284
Gautier-Vignal, L. 319
Gaxotte, Pierre 720, 998, 1176
Gehry, Alfred 96-98, 1410
Georgescu, George 67, 80, 83, 84, 126, 128, 129, 142, 148, 151, 152, 162, 461, 463, 484, 486, 487, 491-493, 524, 547, 620,

621, 652, 654, 1410, 1413, 1414, 1427, 1428, 1431, 1437, 1439
Georgescu, Val 1277
Georgescu-Cocoș, N. 609
Germain, André 336, 388, 410, 1208
Germain-Martin, Louis 1oo4
Gesticone, Mircea 169, 174, 175, 223
Gheorghe din Moldova 1252
Gherghinescu-Vania, Dumitru 1247
Gheorghiu, Petrache 1392
Gheorghiu, Virgil 982, 1063, 1130, 1138, 1155, 1173
Ghibu, Onisifor 1025
Ghica, Horia 1108, 1187, 1188
Ghica, Pantazi 700
Ghyka, Matila 623, 624, 1048
Gide, André 186, 238, 265, 340, 341, 425, 488, 540, 679, 844, 894, 895, 899, 998, 1017, 1020, 1038, 1053, 1055, 1101, 1153, 1159, 1169, 1171, 1177, 1184, 1254, 1287, 1310, 1313, 1351, 1353, 1357
Gieseking, Walter 141, 1429
Gillet, Louis 122
Giono, Jean 1135, 1171
Giraudoux, Jean 58, 311-313, 612, 615, 941, 1110
Giurescu, Constantin 1045, 1149, 1369
Gârcineanu, Puiu 1182, 1207
Gârleanu, Emil 687-689, 1292, 1441
Glaeser, Ernst 814, 815
Gobineau, Arthur de 331
Godeanu, Elvira 184, 481, 812
Goethe, Johann Wolfgang von 481, 482, 620, 837, 1290
Goga, Octavian 285, 555, 556, 790, 1027, 1097
Gogol, Nikolai 699
Golder, David 1074
Golescu, Dinicu 304
Golestan, Stan 192
Goncourt, Jules de 414, 1216, 122o
Goncourt, Edmond de 414
Goncourt, frații 325, 413, 447, 448, 451, 452, 1204, 1205, 1217-1219
Gorki, Maxim 535, 537, 538, 803, 1197, 1432
Gourmond, Remy de 367, 1300, 1310
Granados, Enrique 191, 581

Grasset, Bernard 318, 336, 374, 377, 419, 420, 1154, 1310
Graur, Alexandru 908
Graur, Constantin 1194
Graur, M. 1400
Grădişteanu, P. 699
Gréban, Arnoul 1114
Gregh, Fernand 1165
Gregorian, George 1151, 1351
Grossmann, Rudolf 1318
Grosz, George 1318
Guéhenno, Jean 972, 997, 998, 1028, 1178, 1203, 1341, 1342
Guérin, Maurice de 304
Gueritte, T. J. 319
Guicciardini, Francesco 1271
Guilloux, Louis 941, 1340, 1341, 1344, 1349
Gulian, Emil 849, 979, 1041, 1108, 1126, 1218, 1255, 1332
Gusti, Dimitrie 459-461, 1344
Gusti, Paul 508, 1075

H

Haas, Charles 399, 412, 413
Halévy, Daniel 138, 980, 1017
Halévy, Osnath Sarah 1273
Hamsun, Knut 225, 900, 1255, 1307
Hanau 1210
Händel, Georg Friedrich 107, 108, 120, 122, 619, 1082, 1083
Hansen, Conrad 546, 548, 1433
Hardy, Thomas 541, 675, 679
Hasdeu, Bogdan Petriceicu 8, 677, 737, 911, 1326, 1327
Haskil, Clara 484, 485, 527
Hauptmann, Gerhardt 500-504, 606
Haydn, Franz Joseph 66, 115, 116, 119-122, 138, 441, 545, 546, 574, 575, 647
Haymann, Laure 320, 414-416
Hazard, Paul 1187
Heine, Heinrich 754
Heliade-Rădulescu, Ion 737, 910, 911
Henlein, Konrad 437-439
Hennique, Léon 1000
Hepburn, Katharine 1018
Herriot, Edouard 1163
Herseni, Train 1344
Hilard, Richard 973, 1097, 1332

Hindemith, Paul 1257
Hitler, Adolf 117, 1357, 1359, 1360, 1363, 1364, 1367, 1370, 1371, 1374, 1377, 1378, 1380
Hoche, Alfred 1190
Hoehn, Alfred 516, 517, 527, 1431
Hoesslin, Franz von 547, 650
Hoffmanstahl, Hugo von 612, 615
Holban, Anton 78-80, 564, 599, 796, 882, 974, 1068, 1081, 1085, 1226, 1237, 1293, 1409
Homer 705, 811, 1005, 1026, 1070, 1115, 1255
Honegger, Arthur 191, 1257, 1417
Horia (Vasile Ursu Nicola) 1377, 1211
Huc, R. P. 1316
Hugo, Victor 11, 12, 238, 295, 309, 386, 389, 432, 433, 715, 819, 902, 997, 998, 1015, 1028, 1040, 1042, 1049, 1050, 1085, 1086, 1091, 1100, 1163, 1165, 1190, 1257, 1271, 1297, 1357
Hulubei, Horia 1369
Huxley, Aldous 21, 53, 457, 672, 841, 987, 988, 1146, 1151
Huysmans, Joris-Karl 13, 138
Huzum, Virgil 1327

I

Iacobescu, Al. 1330
Iacobescu, Dumitru 89
Ibrăileanu, Garabet 555, 1243, 1252, 1315, 1347
Ibsen, Henrik 502, 634, 823
Iliescu, Toni 1394, 1400
Ingres, Jean Auguste Dominique 818, 1022
d'Indy, Vincent 25, 463, 618
Ilovici, Mihail 1304
Ioanid, M. D. 1089
Ionescu, Eugen 1024, 1063
Ionescu, Gheorghe 713
Ionescu, Ghiță 1329
Ionescu, Nae 1407
Ionescu, Take 9, 880
Iordan, B. 875, 1047, 1048
Iorga, Nicolae 1045, 1145, 1167, 1230, 1243, 1264, 1310, 1349, 1355
Iosif, Şt. O. 635-637, 790, 1438
Iovănel, Mihai 1454, 1455
Isac, Emil 1168

Iser, Iosif 1008, 1293
Istrati, Panait 125, 126, 162, 163, 1048, 1113, 1124, 1148, 1163, 1215, 1256, 1416, 1417

J

Jacob, Max 1003, 1030, 1049, 1050
Jaloux, Edmond 515, 679, 992, 1002, 1113, 1139, 1146, 1250, 1302, 1313, 1314
Jammes, Francis 78, 243, 389, 487-489, 1065, 1096, 1253, 1287, 1429
Janigro, Antonio 72, 75, 527, 1409
Janski, Roulue 1074
Jaroff, Serge 72
Jeanson, Henri 134, 135
Jerea, Hilda 544
Jianu 549
Jianu, Ionel 1236, 1431
Jiquidi, Aurel 809, 1037, 1153, 1241
Jochum, Eugen 546-548, 1433
Jouve, Pierre Jean 435, 1313, 1314
Jouvet, Louis 897, 1208
Joyce, James 678, 1193, 1240
Jora, Mihail 31, 33-35, 229, 230, 528, 620, 1271, 1406, 1420

K

Kabasta, Oswald 158, 160, 161, 528, 547, 1416
Kalustian, Leo 1089
Kant, Immanuel 17
Kataev, Valentin 662, 664, 665, 1440
Kempff, Wilhelm 44, 61, 126, 129, 130, 140-142, 149-151, 465, 527, 528, 620-623, 625, 626, 1413-1415, 1419, 1437
Kennedy, Margaret 939-941, 1451
Kern, Adele 543-545, 1433
Keyserling, Eduard von 257, 475, 937
Kipling, Rudyard457, 672, 841, 1319, 1327, 1328, 1335
Kirițescu, Alexandru 809
Kirițescu, Nicolae 182, 183, 608,, 809
Kolb, Philip 325
Konwitschny, Franz 194, 199, 528, 547, 1418
Krauss, Clemens 547
Kremnitz, Clara 862
Kremnitz, Mitte 863, 864,

Kreutzberg, Harald 130, 131, 1413
Krishnamurti, Jiddu 1288
Kundt, August 438, 439
Kuprin, Alexandr 63

L

Labiche, Eugène 1238, 310
Lacretelle, Jacques de 406
La Fontaine, Jean de 306
Laforgue, Jules 147, 1314
Lagden, Fanny 316
Lagerlöf, Selma 900, 901, 1450
Lahovary, Alexandru Em. 1247
Lalo, Édouard 525
Lalou, René 679, 1002, 1028, 1113, 1135,
Lamartine, Alphonse de 1038
Lambrino, Aurel 170, 176, 177
Larbaud, Valery 678, 982, 983, 1102, 1171
Larguier, Léo 1044
Lascarov-Moldovanu, Alexandru 1322
Lassaigne, Jacques 829, 830
Laufer, Berthold 1225
Lavallee, P. 319
Lawrence, D. H. 457, 672, 680, 681, 828, 939, 1088, 1101, 1102, 1330
Lawrence, T. B. 69, 72
Lazăr, Filip 83, 192, 492, 1430
Lăcustă-Termidor, Ion 1033
Lăzărescu, A. 700
Léautaud, Paul 1310
Lefébure, Yvonne 105, 108, 109, 527, 1411
Lefevre, Frederic 1124
Lehmann, Lotte 545
Lehmann, Rosamond 293, 540, 672, 939, 1003
Lenormand, Henri-René 1314
Leroux, Germaine 31, 34, 527, 1406
Leriux, Pierre 1079
Lesnea, George 1056
Létraz, Jean de 306
Levet 1205
Lewis, Sinclair 465, 672, 797, 937
Lewisohn, Ludwig 475, 937
Lhote, André 1022, 1058, 1255,
Liebermann, Max 1043
Liszt, Franz 39
Lloyd, George 455, 957
Louis XIV 332, 333
Louÿs, Pierre 1210

Lovinescu, Eugen 555, 743, 808, 874, 917, 930, 932, 1005, 1026, 1070, 1072, 1113, 1129, 1198, 1232, 1243, 1290, 1301, 1303, 1309, 1431
Lovinescu, Monica 1212, 1228
Lovinescu, Octav 1371
Lovinescu, Vasile 1175, 1176, 1270, 1453
Luchian, N. 691
Luchian, Ştefan 829, 830
Ludwig, Emil 1116, 1193
Lupescu, Radu 1392
Lupescu, Carolina, 1387, 1389, 1390, 1394, 1397, 1400, 1401, 1402
Lupescu, Maria, 1387, 1388, 1389, 1393, 1394, 1397, 1401, 1402
Lupescu, Const. Titi 1387, 1388, 1391
Lupescu, Măişoara 1399, 1400
Dr. Lupu, Nicolae 1264
Lvovski, Zinovy 1294

M

Macedonski, Alexandru 677, 737, 911, 1005
Machiavelli, Niccolò 1269
Macovei, G 1097.
Maeterlinck, Maurice 306, 1298
Mahler, Gustav 620, 1418, 1436
Mahomed II 11
Maiakovski, Vladimir 1126
Maican, Aurel 476
Mainardi, Enrico 67
Maiorescu, Clara 862
Maiorescu, Livia 17, 692, 730
Maiorescu, Titu 469, 555, 855-862, 864-881, 1036, 1193, 1206, 1216, 1223, 1249, 1298, 1327, 1448, 1449
Majocchi, Andrea 836, 837, 839, 1940
Mallarmé, Stéphane 137, 294, 296, 300, 305, 678, 819, 845, 1151, 1251
Malraux, André 21, 22, 122-124, 1082, 1112, 1119, 1156, 1171, 1178, 1204, 1412
Manet, Édouard 137
Maniu, Adrian 146-148, 291, 500, 504, 505, 507, 508, 554, 620,1156, 1196, 1281, 1414, 1430
Maniu, Iuliu 1383, 1455
Manolescu, Grigore 472
Manolescu, Ion Aurel 278, 513
Mann, Heinrich 1226

Mann, Thomas 431, 675, 1171, 1321
Mansfield, Katherine 939, 1102, 1293,
Maranini, Lorenza 1260
Marceau, Eugène 1153
Marcel, Gabriel 1117
Marchand, Léopold 306, 824
Marcu, Alexandru 1350
Maréchal, Henriette 451
Maria, Regina României 131, 292-294, 440, 441, 732, 733,790, 1424, 1426, 1443
Maria Antoaneta, regină a Franței 332
Marin, Louis 123
Marinescu, E. 186
Marinescu, Gh. 1332
Marius 643
Maritain, Jacques 35, 36, 1017
Markevitch, Igor 191
Martin du Gard, Maurice 1100, 1105, 1110, 1165, 1214, 1301
Martin du Gard, Roger 186, 797, 1171
Marin-Chauffier, Louis 372, 381
Martinescu, Pericle 1168, 1237
Martinů, Bohuslav 34, 191
Masaryk, Tomáš 1116, 1117
Massini, Egizio 72, 74, 75, 113, 115, 116, 138, 516, 528, 1409, 1412
Massis, Henri 319, 341, 343, 986, 1017, 1313,
Massof, Ioan 985, 1006, 1039, 1443
Maugny, comtesse de 319, 333
Maugham, Somerset 672, 1120
Maupassant, Guy de 12, 657
Mauriac, François 122-124, 425, 1017, 1051, 1060, 1412
Maurras, Charles 237, 238, 242, 720, 1038, 1177, 1236, 1421
Maxence, Jean-Pierre, 1156
Mărculescu 95
Mândra, Vicu 1420
Meilhac, Henri 138
Meitani, Henri 1394, 1400
Méliès, Georges 41-43, 1407
Mendelssohn Bartholdy, Felix 39
Meredith, George 541
Mérimée, Prosper 316
Michelangelo, Buonarroti 837
Middleton Murry , John 1101

Mihail, Radu 490
Mihalovici, Marcel 192, 1257
Mihăescu, Gib 458, 459, 555, 599, 796, 851, 917, 923, 1148, 1191, 1197, 1265, 1266, 1270, 1275, 13018, 1427
Milhaud, Darius 189, 1043, 1434
Mill John Stuart 1160, 1285
Mille, Pierre 1019
Miller-Verghi, Margareta 1174
Minovici, Gheorghe 1112
Minulescu, Ion 181, 1051, 1292, 1352
Mirbeau, Octave 94
Modigliani, Amedeo 192
Moissi, Alexander 817
Moldovanu, Corneliu 917, 920, 1142, 1322
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 701, 762, 898, 1290
Molinari, Bernardino 44, 46, 58-61, 83, 120, 543, 545, 546, 1433
Molotov, Viaceslav 1358, 1371, 1372, 1381
Monda, Virgiliu 1110
Monfreid, Henry de 1165, 1262
Montaigne, Michel de 394, 630, 631, 659, 871, 921, 1172, 1311, 1334, 1353, 1448
Montégut, Émile 296
Montesquiou, Robert de 318, 319, 323, 326, 328, 332, 349, 362, 370, 396, 398, 410-413, 1185, 1227
Montherlant, Henry de 35, 36, 121o, 1311, 1330
Moore, George 744
Morand, Paul 321, 421, 422, 426, 1091, 1152, 1153, 1186, 1192, 1193, 1200, 1260, 1304
Moravia, Alberto 1014
Morgan, Charles 20-22, 47-55, 672, 779-787, 841, 942, 1117, 1405, 1407, 1445
Morland 1200
Mornand, Louisa de 320, 416
Morțun, Ion 790, 1264
Morus, Thomas 982, 1258
Moscuna, Adriana 1428
Moșoiu, Tiberiu 1118
Movilă, Sanda 970, 1058, 1068, 1075, 1120, 1180, 1256, 1260, 1264, 1274, 1278, 1286
Mozart, Wolfgang Amadeus 33, 41, 55-58, 60, 81, 107-113, 120-122, 127, 149, 161, 188, 421,441, 485, 523, 525,

541, 549, 574, 582, 583, 623, 625, 649, 732, 863, 1097, 1098, 1268, 1408, 1429
Mugnier, abatele 1003
Müller, Maria 650, 652-654, 1439
Muller, Renate 1120
Mumuianu, Florica 1016, 1118
Munteanu, Basil 280, 281, 871, 972, 1448
Munthe, Axel 836, 971, 1131
Muratov, Mihail 538
Murnu, George 1151, 1152, 1255
Musset, Alfred de 386, 482, 762
Mussolini, Benito 437, 839, 1019, 1028, 1106, 1164, 1230, 1374
Musorgski, Modest Petrovici 620, 1008
Mușatescu, Tudor 275, 568-570, 764, 809, 961, 1024, 1034, 1089, 1261, 1417, 1431
Mușătescu, Sabena 513
Mușoiu, Panait 1317

N

Napoleon I 716, 720, 722, 844, 1019, 1164, 1275, 1442
Nauman, I. 1056
Neagoe Peter 1104
Negreanu, Radu 620
Negruzzi, Iacob 880
Negruzzi, Ella 1400
Negulescu, P.P. 1247
Nenişor Gheorghe 1135, 1343, 1425
Nerval, Gérard de 306, 1018
Neuman, Justin 1315
Neurath, Konstantin von 312
Neveu, Ginette 527, 528, 585, 586, 588, 1414, 1435
Nicodin, Dinu 1089, 1248
Nicolaescu, Dem. I. 1391, 1394, 1395, 1400
Nietzsche, Friedrich 1233
Nijinski, Vaslav 191, 1043
Nistor, Ion 1369
Nițulescu-Sahigian, Ecaterina 513
Noailles, Anna comtesse de 319, 333, 348, 357, 411, 1048
Noica, Constantin 15-20, 1063, 1097, 1176, 1236, 1278, 1405
Nona Ottescu, Ion 41, 528, 647, 648, 1439
Norden, H. 1262
Noth, Ernst Erich 61, 62, 754, 1048, 1408
Nottara, Constantin 1261

Nove, Petre 685
Novotná, Jarmila 581, 582, 1435

O

Odobescu, Alexandru 737, 996
Ohser, Erich (e. o. plauen) 1319
Olănescu, D. C. 747
Olbert, Magdalena 746
Olivet, Georges 126
Olteanu, Alexandru 1025, 1119, 1168
d'Oncien de la Batie 319
Ondra, Anny 1120
Onicescu, Octav 1369
O'Neill, Eugene 840, 849
Oprescu, Horia 980
Ors, Eugenio d' 257
Ortega y Gasset, José 257
Osnat Halewy, Sarah 991, 992, 1273
Ossian 705
Otescu, Ion Nonna 41, 528, 647, 648, 1439
Ovidiu Publius Naso 432

P

Pach Lazár 1001
Paganini, Nicolò 158
Pallady, Teodor 1008, 1092
Panaitescu, Costel 1177
Pandrea, Petre 1199, 1316
Pann, Anton 1052
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 523
Papadat-Bengescu, Hortensia 851, 917, 919, 924, 1o56, 1078, 1138, 1142, 1143, 1158, 1163, 1170, 1174, 1212, 1315
Papadima, Ovidiu 7, 14, 1405
Papu, Edgar 1247
Paraf-Javal (Mathias, Georges) 1317
Pariset, Etienne 613
Pascal, Blaise 238, 692, 1061, 1100, 1111, 1297
Pascali 692, 697
Pascin, Jules 192
Pas, Ion 1012, 1064, 1443
Passeur, Steve 310
Pauker, Em. 989
Pavel, Geo 1108
Pătrăşcanu, D. D 790.
Pătrăşcanu, Lucreţiu 1383, 1453-1455
Păunescu, T. 687
Pârvan, Vasile 560
Péguy, Charles Pierre 976, 1038
Pellerin, Jean Victor 97
Peltz, Ion 917, 984, 1005, 1049, 1075, 1089, 1134, 1138, 1191, 1345, 1354
Perieţeanu, Grigore I. 1098

Perlea, Ionel 37, 39, 105-107, 109, 143, 528, 546, 548, 549, 578-580, 585, 587, 645-647, 1411, 1433, 1435, 1436, 1439
Perpessicius 294-297, 299-305, 367, 489, 521, 522, 554, 558, 559, 636, 729, 738, 739, 816, 923, 931, 1063, 1130, 1131, 1176, 1210, 1211 1281, 1310, 1326
Pesquidoux, Joseph de 242
Petrașcu, Milița 162
Petrașincu, Dan 981, 982, 1013, 1086, 1168, 1351, 1443
Petrescu, Camil 136, 171, 183, 499, 534, 599, 601-607, 665, 685, 687, 704, 759, 812, 816, 846-850, 917, 919, 923, 969, 989, 1001, 1007, 1074, 1090, 1099, 1106, 1109, 1123, 1138, 1153, 1163, 1176, 1183, 1218, 1229, 1263, 1267, 1272, 1275, 1285, 1294, 1295, 1339, 1348, 1435, 1436, 1448
Petrescu, Cezar 641, 743, 816, 874, 917, 920, 1063, 1072, 1129, 1259, 1297, 1301
Petrescu, Constantin Titel 1383, 1455
Petrescu, Costin 1419
Petrescu, Lucreția 100, 101, 1410
Petrescu, Nicolae 1247
Petrinca, Petre 1119
Petrovivi, Ion 1087, 1264
Petru, Cercel 1304
Peyré, Joseph 1210, 1330, 1349
Philippide, Alexandru 77, 925, 1025
Phoebus, Al 10327
Piacentini, Nora 186, 949, 951-954, 957, 963-965
Piatigorsky, Gregor 67, 581
Picasso, Pablo 75, 192, 1040
Pico della Mirandola, Giovanni 837
Pierné, Gabriel 82
Pierre-Quint, Léon 317, 318, 325
Pillat, Dinu 1422
Pillat, Ion 78, 489, 657, 1096, 1332, 1333, 1416, 1440
Pinard, Ernest 302
Pirandello, Luigi 509, 510,529-535, 820, 821, 823, 1010, 1011, 1112, 1430, 1432
Pisani, Timoleon 723, 724, 1292, 1293, 1304
Pisarov, B. 628, 629
Pitigrilli 841, 1209

Pitoëff, George 96, 817, 820-824, 897, 1011
Plăcințeanu, Ion 1369
Pleşoianu, Mihail 1212
Plisnier, Charles 724, 725
Podoleanu, P. 1022
Poe, Edgar Alan 678
Pogan, Ion 1316
Polichroniade, Mary 1451
Polihroniade, Mihail 1355
Pontmartin, Armand de 296
Pop, Marțian 509, 1068
Popa, Victor Ion 449, 450, 453, 454, 743, 766, 767, 788, 789, 791, 874, 1426, 1445
Popescu Gruia, M. 1394, 1400
Popovici, Lilly 95
Poulenc, Francis 189, 1280
Pourrat, Henri 1104
Prévost, Jean 1218
Priestley, J. B. 824
Procofiev, Serghei 75, 190, 486, 487, 1280
Prodan, Paul 220, 605, 846, 1224
Proust, Marcel 114, 266, 314-349, 351, 353-431, 905,, 951, 1007, 1071, 1106, 1140, 1177, 1185, 1226, 1227, 1237, 1238, 1260, 1275, 1276, 1293, 1320, 1341, 1350, 1424, 1425
Proust, Robert 318, 319
Proust-Mantes, Suzy 319
Prudon 870
Puccini, Giacomo 59, 201, 581
Puget, Claude André 567
Puvis de Chavannes, Pierre 165

R

Rabelais, François 1148, 1175
Racine, Jean 305, 701, 849, 868-870, 895, 899, 901, 1060, 1091, 1165, 1304, 1448
Radiguet, Raymond 232, 260
Radu, Vasile 1097
Rageot, Gaston 1208
Ralea, Mihail 584, 585, 830, 1007, 1037, 1063, 1264, 1295, 1435, 1443
Ramuz, Charles Ferdinand 571, 744
Ravel, Maurice 22-27, 107-109, 121, 189, 195-197, 463, 491, 492, 517, 573, 576, 819, 1405, 1418, 1434
Raynal, Paul 310
Răcăciuni, Isaiia 1207
Rădulescu Marta 1078, 1079

Rădulescu, Mircea Dem. 1053, 1453
Rădulescu, Neagu 963, 1118
Rădulescu-Motru, Constantin 1278, 1058, 1059, 1180, 1278
Rădulescu-Niger, Nicolae 569
Rădulescu-Pogoneanu, Ion 855, 877, 879
Reboux, Paul 1275
Rebreanu, Liviu 136, 285, 554, 591, 592, 597, 809, 815, 816, 851, 886-890, 917, 923, 1011, 1014, 1072, 1090, 1098, 1104, 1154, 1267, 1292, 1332, 1335, 1431, 1449, 1451
Reinhardt, Max 993, 1343
Reiss, Thelma 578, 580, 581, 1435
Relgis, Eugen 1116
Remarque, Erich Maria 813, 815
Renan, Ernest 12, 385, 657, 1297, 1337
Renard, Jules 24, 26, 87, 137, 246, 325, 347, 447-449, 827, 828, 856, 1283, 1333, 1356, 1357
Renn, Ludwig 814
Renoir, Pierre-Auguste 137, 165
Respighi, Ottorino, 128, 191, 545
Ressu, Camil 1292
Rieti, Vittorio 191
Rilke, Carla 1233
Rilke, Rainer Maria 76, 744, 754, 844, 1233
Rimbaud, Arthur 90, 341, 1111
Rimski-Korsakov, Nikolai Andreievici 47
Rivière, Jacques 425, 427, 679, 1044, 1104, 1177
Rivet, Paul 1169
Robert, Louis de 317, 321, 373, 379, 380
Röhn, Erich 127
Rolland, Romain 1144, 1197, 1198, 1341, 1342, 1344
Romains, Jules 281-283, 1171, 1177,1287
Roques, Antonin 689, 693, 694
Roosevelt, Franklin 30, 31, 1371, 1381
Rosetti, Alexandru 736, 854, 908, 911, 1017, 1058, 1097, 1137, 1332, 1454
Rosetti, Annette 864, 880
Rosetti, Radu 991, 1394, 1400
Rosny aîné 1000, 1350
Rossellini, Roberto 546
Rostand, Maurice 1071
Rousseau, Jean-Jacques 389, 1029, 1077, 1297

Rousseaux, André 1074, 1146, 1209, 1214
Roussel, Albert 463, 1417
Roşca, D. D. 1316
Roşca, Neculai 77, 1409
Roşu, Nicolae 1316
Rubinstein, Arthur 61, 115, 130, 461, 462, 465
Ruskin, John 348, 355
Rusu 1371

S

Sadova, Marietta 95, 480, 481
Sadoveanu, Ion Marin 478, 511, 605, 846, 847, 1006, 1168, 1224
Sadoveanu, Mihail 592, 758, 830-836, 890-894, 907, 908, 917, 921, 923, 960, 1072, 1104, 1111, 1129, 1132, 1270, 1291, 1294, 1334, 1433, 1443, 1447, 1449, 1451
Saint Bernard 1190
Saint-Beuve, Charles Augustin 296, 348, 385, 549, 613, 935, 1303, 1335
Saint-Foix de (Germain-Francois Poullain de Saint-Foix) 56, 161
Saint-Saëns, Camile 75, 649
Sain-Simon, Henri de 385
Salignac-Fénelon, B. de 319
Salviucci, Giovanni 546
Samain, Albert 489
Samarineanu, M. G. 986, 1025, 1274, 1308
Samuel, Herbert 36, 678, 939, 982, 983, 1169
Sand, Georges 304, 305
Sarandi, Frosa 704, 705
Sarcey, Francisque 296
Sardou, Victorien 138, 310, 701
Sassoon, Philip 319
Sasu, Aurel 1454, 1455
Sauer, Emil von 37-40, 1406
Sava, Ion 511
Savu, Ion 661
Săraru, Stan 1397
Sărmanul Klopstok (Mihăescu, P.) 1033
Sân-Giorgiu, Ion 607-610, 1436
Sârbu, Cristian 1054
Sbierea, Ion G. 692
Scarlat, Teodor 1084
Scbeikewitch, Marie 318
Scherchen, Hermann 44, 81, 116, 120, 574, 651
Schérer, Edmond 296
Schiff, Sydney 319, 323, 329
Schiller, Friedrich von 482, 536, 692, 762
Schloezer, Boris de 1082

Schlumberger, Jean 426, 1254
Schubert, Franz 619, 620
Schumann, Elisabeth 545
Schumann, Robert 490, 491, 620, 625
Schuschnigg, Kurt 111
Schweebs, Helmut 194, 198
Schwob, Marcel 296
Scorțescu, Teodor 178-183, 850, 852-854
Scribe, Eugène 310, 694, 695, 699, 701
Scurtu, I. 556, 689
Seibert, Albert 194
Serck, Roger 478
Serghi, Cella 169, 172, 173, 219, 223
Servien, Pius (Piu-Șerban Coculescu) 1249
Sevastos, Mihail 1230
Sevescu 280
Sforza, Francesco 895
Shakespeare, William 11, 12, 187, 457, 482, 701, 705, 706, 719, 734, 811, 821, 898, 1100, 1115, 1290, 1304, 1338, 1343
Shaw, Bernard 86, 436-438, 457, 540, 684, 734, 823, 1101, 1120, 1157
Shelley, Percy Bysshe 52, 244
Sherriff, Robert Cedric 814
Sieburg, Friedrich 754
Siegfrid, André 937
Silviu, George 1244, 1332
Sinclair, Lewis 475, 672, 797, 937
Sinclair, Upton 757
Slavici, Ion 285, 591
Slăvescu, Victor 1004
Smetana, Bedřich 65, 80, 83, 582
Soare, Z. Soare 541, 952-958, 961, 962, 964
Socor, Matei 544
Soetens, Robert 66
Sofocle 613-615, 1040
Sofronie, George 1025
Sorbul, Mihail 1247
Soreanu, H. 1062
Sorel, Cécile 993
Souday, Paul 319, 342, 378, 381, 384, 424, 425
Spengler, Oswald 1020
Stadelmann, Johannes 477, 523
Stamatiad, Alexandru Th. 77, 206
Stamatu, Horia 1063, 1247, 1351
Stahl, Henri H. 1027, 1034, 1344
Stahl, Henriette Yvonne 970, 1174
Stalin, Iosif Visarionovici 1185
Stanislavski, Konstantin 538

Stawisky, Alexandre Serge 1040
Stănescu, Justin 1394, 1400
Stănoiu, Damian 95, 1034, 1122, 1260
Steiner, Adolf 64, 66-68, 527, 1408
Stendhal 29, 299, 304, 305, 322, 325, 332, 393, 394, 629, 633, 634, 785, 856, 1015, 1042, 1176, 1187, 1190, 1196, 1214, 1231, 1237, 1272, 1273
Stere, Constantin 978, 1132, 1144, 1179
Sterian, Margareta 994
Sterian, Nelly 571
Stern, Jean 194
Sterne, Lawrence 865
Stevenson, Robert Louis 1040
Stoc, Victor 1164
Stock, P. V. 1272
Stoian, Gheorghe Tudor 1302, 1306, 1307
Stolnicu, Simion 1063, 1130, 1149
Storin, Gheorghe 453, 662, 764
Straram, Walter 121, 1417
Straus (doamna) 320, 328, 334, 344, 349, 364, 365, 368, 389, 392, 401, 402, 405, 412
Straus, Émille 320
Strauss, Richard 65, 66, 129, 162, 189, 195, 198, 436, 517, 582, 620, 621, 1418
Stravinski, Igor 812, 1023, 1030, 1040, 1043, 1083, 1257, 1417
Streinul, Mircea 1046
Stresemann, Gustav 27
Stroescu, C. 1271
Struțeanu, Scarlat 996
Sturdza, Zoe 160, 880
Suarès, André, 1069
Suchianu, D. I. 1058, 1066, 1247, 1298, 1454
Swift, Jonathan 296
Szigeti Joseph 84
Szymanowski, Karol 191

Ș

Șahighian, Ion 479, 480, 513
Șăineanu, Constantin 1021
Săineanu, Lazăr 1021
Șeptilici, Mircea 278, 513, 949-958, 962, 963
Șerban, Geo 1406, 1408, 1409, 1411, 1414, 1415, 1420, 1431, 1434, 1447,1449, 1452, 1456
Șerbescu, Silvia 461, 462, 1427
Șerbu, Ieronim 1454

Şireagu, Octavia 285
Şoimaru, Tudor 1191, 1264
Şolohov, Mihail 1166
Ştefănescu, Cornelia 1405, 1407, 1410
Ştefănescu, Mircea 137, 637-641, 767, 958, 1068, 1075
Ştefănescu-Goangă, Petre 464-466, 1427
Şuluțiu, Octav 985, 997, 1025, 1027, 1049, 1080, 1119, 1136, 1137, 1139, 1163, 1168, 1189, 1228, 1232, 1274, 1308, 1323, 1351, 1397

T

Taine, Hippolyte 296
Talich, Václav 80-83, 528, 581-583, 1410, 1435
Talma, François-Joseph 718
Tardini, Fani 691, 692, 698
Tănase, Constantin 749, 769
Teleajen, Sandu 1291
Teodoreanu, Al. O. 84, 87, 88, 90, 1020, 1058, 1118
Teodoreanu, Ionel 176, 917, 921, 1056, 1072, 1301, 1302, 1305, 1451
Teodorescu, N. 1130, 1155
Teodorescu, Didi 686
Teodorescu-Braniște, Tudor 1096,
Then-Bergh, Erik 37, 40, 67, 527
Theodorescu (violonist) 617, 618
Theodorescu, Cicerone 1142
Theodorescu, Dem. 917, 920
Theodorian, Caton 541-543, 565, 566, 1433, 1434
Thérive, André 614, 615, 844
Thibaud, Jacques 494
Thibaudet, Albert 48, 298, 299, 920, 980, 998, 1028, 1079, 1169, 1201, 1287
Thorez, Maurice 123, 124
Timuș, V. 760
Tisserand, Ernst 1152
Tita, Ştefan 1188
Tolberg, Friedrich 186
Tolstoi, Georges 1032
Tolstoi, Lev N. 785, 1032, 1194, 1294, 1306
Tomazoglu, Nicolae 513
Tomescu 1369
Toneghin, Menny 1189, 1351
Topârceanu, George 1021, 1328, 1329

Torouțiu, I. E. 692,
Toscanini, Arturo 110, 111, 188, 1411
Toulouse-Lautrec, Henri de 196, 818, 830
Tourrasse, Henry de la 1114
Tourrasse, Léonel de la 1114
Trakl, Georg 438-440, 1103, 1426
Traz, Robert de 1048
Troyat, Henri 1074
Trundt, Henny 194, 198
Tudor, Andrei 1109, 1116, 1142, 1195, 1201, 1205, 1353
Tudor-Miu, Alexandru 1020

Ț

Țopa, Sorana 683

U

Ulmeni, I. 812
Unamuno, Miguel de 1050, 1121
Ungár, Imre 113-115, 527, 615, 616, 983, 1412, 1437
Urban, Lotte 746
Utrillo, Maurice 97, 165, 166

V

Valadon, Suzanne 164-166, 1417
Valerian, I. (Ionescu, Valeriu) 999, 1133, 1209, 1312, 1316
Valéry, Paul 76, 678, 975, 981, 982, 984, 1006, 1102, 1169, 1171, 1176, 1177, 1248, 1287
Valjan, I. 809, 1075
Vallés, Jules 1041
Vallette, Alfred 1260, 1279
Vaudoyer, Jean Louis 319, 329, 365, 373, 424, 514, 515
Vaughan, Williams 45, 73
Văcărescu, Elena 1048, 1091
Vâlsan, Mihail 1029
Vântu 1369
Velicanu, Eugen 1063
Veneziani, Carlo 726
Venturi, Lionello 199, 200
Vercel, Roger 976, 1016, 1089, 1330
Verdi, Giuseppe 60, 221, 581
Vergiliu (Publius Vergilius Maro) 709
Verlaine, Paul 90, 114, 296, 300, 341, 1151
Vettard, Camille 319, 381
Vianu, Alexandru 1247, 1332
Vianu, Tudor 971, 1002, 1016, 1066, 1137, 1147,

1183, 1228, 1243, 1258, 1297, 1332
Vigny, Alfred de 306, 1198
Villiers l'Isle-Adam, Auguste 295, 300, 306, 1300
Villiers, Vera de 47
Vinea, Ion 554, 561
Viscontini, Matilda 1187
Vivaldi, Antonio 75, 80, 81, 83
Vlad Țepeș 1200
Vladimirescu, Tudor 1377
Vlahuță, Alexandru 89, 1007, 1299
Vlaicu, Aurel 788-792
Vlaicu Vodă 1046
Vlădescu, G. M. 917, 1039, 1200
Voiculescu, Marioara 226-228
Voinescu, Alice 1203, 1334, 1353
Voinescu, Clemy 1108
Voinescu, Eugen 1108
Voltaire 238, 316, 324, 1172, 1173, 1297, 1304
Voronca, Ilarie 1139
Vraca, George 570
Vrânceanu, Dragoș 1063, 1126
Vulcănescu, Mircea 981, 1027, 1035, 1036, 1167, 1168

W

Wagner, Richard 13, 60, 112, 121, 189, 193, 194, 201, 466, 545, 586, 587, 650, 652, 866, 993, 1030, 1418
Walter, Bruno 108, 188, 1418
Wassermann, Iacob 675
Webb, Mary 939, 1002
Weelkes, Thomas 74
Weingartner, Felix 546, 625-627, 1437, 1438
Weiss, Aureliu 296, 1011
Wetzelberger, Bertil 199
Wesendonck, Mathilde 653
Wilde, Oscar 50, 341, 538-540, 1053, 1054, 1071, 1432, 1433
Williams, Vaughan Ralph 45, 74
Winterton, Paul 1372
Wolf, Hugo 620, 1257, 1271
Wolff, Albert 166-168, 195, 197, 528, 1417, 1418
Woolf, Virginia 939, 1069
Wynn, Camille F. 475
Wyzewa, Théodor de 56, 161

X

Xenopol, Alexandru D. 1045

Y

Ygrec doctorul 1096, 1276

Z

Zaman, Alexandru 1083
Zambaccian, K. H. 979, 1008, 1097, 1171, 1307, 1332
Zamfirescu, Duiliu 1193, 1216, 1223, 1249, 1298, 1327, 1332
Zamfirescu, George Mihail 442-447, 449, 794-796, 800-807, 917, 1161, 1177, 1193, 1312, 1323, 1329, 1446
Zane, G. 911
Zarifopol, Paul 12, 467, 654-657, 808, 858, 875, 899, 995, 996, 1057, 1060, 1093, 1094, 1123, 1160, 1172, 1182, 1206, 1216 1223, 1247, 1249, 1337, 1440
Zilber, Belu 1453, 1454
Zissu, A. L. 1248
Zola, Émile 12, 448, 451, 901-903, 1297, 1314, 1425, 1450

CUPRINS

1938

Un scriitor uitat şi regăsit: Anghel Demetriescu .. 7 (1405)
C. Noica: *De Caelo – Încercare în jurul cunoaşterii* 15 (1405)
Sparkenbroke 20 (1405)
La mort de Maurice Ravel 22 (1405)
Le visage de Genève 27 (1406)
Un „parfait sot” 29 (1406)
Germaine Leroux et la Philharmonique sous la direction de M. Jora 31 (1406)
La R.F.R. et les écrivains étrangers 35 (1406)
Emil von Sauer et l'Orchestre Radio. Then-Bergh et la Philharmonique 37 (1406)
Méliès 41 (1407)
La Philharmonique dirigée par M. Albert Coates 43 (1407)
Notă la *Sparkenbroke* 47 (1407)
Mozart et la France 55 (1408)
[Jean Bobesco] 58 (1408)
La littérature et l'émigration 61 (1408)
Adolf Steiner et la Philharmonique sous la direction de M. Alfred Alessandresco 64 (1408)
Fleet Street 68 (1409)
Le centenaire de Creanga 70 (1409)
Le chooeur Fleet Street. Antonio Janigro et la Philharmonique sous la direction de M. Egizio Massini 72 (1409)
Baudelaire en traduction roumaine 76 (1409)
Le souvenir d'Anton Holban 78 (1409)
La Philharmonique sous la direction de M. Václav Talich. Les concerts de M. Georges Georgesco à l'étranger 80 (1410)

Notă la o carte de umor 84 (1410)
Studioul Teatrului Naţional: *Timpuri grele* 91 (1410)
Teatrul Comoedia: *Mansarda* 96 (1410)
Teatrul Naţional: *Sfântul a biruit* 98 (1410)
Teatrul Național: *Joc primejdios* 100 (1410)
D'Annunzio 102 (1410)
Littérature et politique 103 (1411)
Mlle Yvonne Lefébure et la Philharmonique sous la direction de M. Ionel Perlea 105 (1411)
Salzbourg abandonné... ....109 (1411)
Wien, Wien... ....111 (1411)
Imre Ungár et la Philharmonique sous la direction de M. Egizio Massini 113 (1412)
Burghtheater 116 (1412)
L'Orchestre de Chambre de la Philharmonique de Berlin sous la direction de M. Hans von Benda 118 (1412)
De Mauriac à Malraux 122 (1412)
Un nouveau Grand Meaulnes 124 (1413)
Deuxième concert de chambre de la Philharmonique de Berlin. Wilhelm Kempff. Georges Georgesco .. 126 (1413)
Kreutzberg 130 (1413)
Două duzini de trandafiri 132 (1413)
Rămânem prieteni 134 (1413)
Glumele destinului 136 (1413)
Madame Sans Gêne 137 (1413)
Après l'Anschluss 139 (1414)
Bach interprété par Wilhelm Kempff. Un festival Brahms à la Philharmonique. Ginette Neveu 140 (1414)
Bob Bulgaru 144 (1414)
Adrian Maniu 146 (1414)
Le récital Ginette Neveu. Backhaus et la Philharmonique sous la direction de Georges Georgesco 148 (1414)
La Passion selon saint Matthieu 152 (1415)
Despre *Inimi cicatrizate.* Cu prilejul unei traduceri 154 (1416)
Le récital Backhaus. La Passion selon saint Matthieu. *La Philharmonique dirigée par Oswald Kabasta* .. 158 (1416)

Le Souvenir de Panait Istrati 162 (1416)
Suzanne Valadon 164 (1417)
Albert Wolff 166 (1417)
Debuturi în Revista Fundaţiilor Regale 169 (1417)
Studioul Teatrului Naţional: *Cobaiul* 178 (1417)
Teatrul Comoedia: *Ionescu G. Maria* 184 (1417)
La France, nouvelle patrie de la musique 188 (1418)
La Tétralogie *jouée par la troupe de Francfort* ...192 (1418)
Un Festival Maurice Ravel dirigé par M. Albert Wolff. Le Chevalier à la rose *de Richard Strauss avec l'Ensemble de Francfort* 195 (1418)
La peinture roumaine vue par un grand critique européen 199 (1419)
[La fin de la saison musicale] 201 (1419)
Lucien Dubech 204 (1419)
Les grands prix littéraires de l'année 206 (1419)
„Place réservée pour la grande fresque"... ...... 208 (1419)
Notă despre Balcic 210 (1420)
La o nouă direcţie a Teatrului Naţional 219 (1420)
Un moment reprezentativ de teatru 224 (1420)
M. Mihail Jora, lauréat du prix Hamangiu 229 (1420)
Un jeune écrivain est mort 231 (1420)
Pédagogie et littérature 232 (1421)
Ovid Densusianu 234 (1421)
Charles Maurras à l'Académie Française 236 (1421)
La fête du livre 238 (1421)
Un discours royal 240 (1421)
André Maurois 242 (1421)
Une exposition de manuscrits 245 (1422)
Moştenire 247 (1422)
Notă despre o carte de călătorie 247 (1422)
M. Blecher 259 (1422)
Teatru Comoedia: *Barza* 275 (1423)
Une histoire de la littérature roumaine en français 279 (1423)
Un discours au congrès des PEN Club, à Prague ..281 (1423)
Une géographie littéraire 283 (1423)

La Cathédrale de Reims 286 (1423)
Les revues littéraires provinciales 288 (1423)
À propos d'une édition „définitive" 289 (1424)
L'œvre littéraire de la Reine Marie 292 (1424)
Notă la o antolgie de critică 294 (1424)
Notă despre teatrul francez contemporan 306 (1424)
Corespondenţa lui Marcel Proust 314 (1424)
Un prix littéraire pour les écrivains en exil 431 (1425)
Au seuil de la nouvelle saison musicale 433 (1426)
Une décoration renvoyée 436 (1426)
Georg Trakl 438 (1426)
Un concert à la mémoire de la Reine Marie ... 440 (1426)
Pe marginea unei cărţi de teatru 442 (1426)
Teatru Regina Maria: *Apa vie*. Răfuială veselă şi tristă ... 449 (1426)
La solidarité culturelle anglo-roumaine 455 (1427)
Trois ans depuis la mort de Gib Mihaesco 458 (1427)
„La sociologie roumaine" 459 (1427)
Mme Sylvie Şerbesco et la Philharmonique, sous la direction de M. Georges Georgesco 461 (1427)
Claudio Arrau et l'Orchestre Radio. Stefanesco-Goanga et la Philharmonique 464 (1427)
Caragiale, cronicar dramatic 466 (1428)
Ediţie specială 474 (1428)
Summa cum laude. Clownul 476 (1428)
Suferinţele tânărului Werther 480 (1428)
La réforme de l'enseignement universitaire 482 (1428)
Clara Haskil et la Philharmonique, sous la direction de M. Georges Georgesco 484 (1428)
Francis Jammes 487 (1429)
Les concerts Georges Enesco. Annie Fischer et la Philharmonique 489 (1429)
La Philharmonique dirigée par M. Georges Georgesco. Filip Lazăr. Gioconda de Vito 492 (1430)
Despre „actual" şi „documentar" 494 (1430)
Teatrul Naţional: *Clopotul scufundat* 500 (1430)

Studio Teatrul Naţional: *Şase personagii în căutarea unui autor* 509 (1430)
Teatrul liber: *Mama* de Karl Čapek 512 (1430)
Trois écrivains français à Bucarest 514 (1430)
La Philharmonique dirigée par M. Alfred Alessandresco. Alfred Hoehn 516 (1431)
Eu şi eroinele mele 517 (1431)
Deux livres de critique littéraire 521 (1431)
Les concerts de Noël. Philharmonique dirigé par M. Georges Georgesco. Lola Bobesco 523 (1431)
L'année musicale 525 (1432)

1939

Notă despre Pirandello 529 (1432)
Teatrul „Regina Maria" *Azilul de noapte* de Maxim Gorki 535 (1432)
Teatrul Naţional: *Bunbury* de Oscar Wilde 538 (1432)
Caton Theodorian 541 (1433)
Un concert de musique roumaine. Adele Kern. Bernardino Molinari 543 (1433)
Eugen Jochum. Conrad Hansen. Ionel Perlea .. 546 (1433)
Critica lui Şerban Cioculescu 549 (1433)
Caton Theodorian 565 (1434)
Zile senine 567 (1434)
Visul unei nopţi de iarnă 568 (1434)
Ernest Ansermet 571 (1434)
La Philharmonique dirigée par M. Ernest Ansermet 573 (1434)
M. Camil Petresco, directeur du Théâtre National 576 (1434)
La Philharmonique dirigée par M. Ionel Perlea. Soliste Mlle Thelma Reiss 578 (1435)
Jarmila Novotná à l'Opéra Roumain. Václav Talich à la Philharmonique 581 (1435)
Mihail Ralea. Un banquet et un discours 584 (1435)
Ginette Neveu et la Philharmonique, sous la direction de M. Ionel Perlea 585 (1435)

Un prozator ardelean: Pavel Dan 588 (1436)
Camil Petrescu, director al Teatrului Național 599 (1436)
Teatrul Naţional: *Duduca Sevastiţa* 607 (1436)
Teatrul Naţional: *Atrizzi* 610 (1436)
Imre Ungár. La Philharmonique 615 (1437)
Eugenia Babad la Dalles 618 (1437)
La rentrée de M. Georges Georgesco. Wilhelm Kempff ... 620 (1437)
Un roman de Prague 623 (1437)
Wilhelm Kempff. Felix Weingartner 625 (1437)
Un diplomat moralist: Iovan Ducici 627 (1438)
La o retipărire a lui Şt. O. Iosif 635 (1438)
Studio Teatrul Naţional: *Acolo departe...* 637 (1438)
Teatrul oglindă a vieţii sociale 643 (1438)
La Philharmonique dirigée par M. Ionel Perlea . 645 (1439)
La Philharmonique dirigée par M. I. Nonna Otesco ... 647 (1439)
La Philharmonique dirigée par M. Karl Elmendorff .. 649 (1439)
Maria Müller. La Philharmonique dirigée par M. Georges Georgesco 652 (1439)
Paul Zarifopol 653 (1440)
Teatrul Naţional: *Îngerul a vestit pe Maria* 657 (1440)
Teatrul Muncă şi voie bună: *Roata-n patru colţuri* 662 (1440)
O „şcoală de regie" la Teatrul Naţional 665 (1440)
Le Mois du livre 667 (1440)
The Dublin Gate Theater 669 (1440)
Notă despre literatura engleză în România 671 (1441)
Fiica lui Iorio 681 (1441)
Moştenitorul 683 (1441)
Maria Baschkirtscheff. Curierul de Lyon 685 (1441)
Emil Gârleanu 687 (1441)
Eminescu, cronicar dramatic 689 (1441)
Notă despre un liceu 707 (1441)
Revoluţia franceză şi teatrul 713 (1442)

Jacques Bainville: *Napoleon* 720 (1442)
Querelles de langage 723 (1442)
Vient de paraître 724 (1442)
Stră-strămoşul la Teatrul Muncă şi voie bună . 726 (1442)
Eminesco dans une édition royale 729 (1443)
Le souvenir de la Reine Marie 732 (1443)
Le directeur du Théâtre National de Bucarest à l'étranger 733 (1443)
Eminescu într-o ediţie monumentală 736 (1443)
Notă la *Capra Neagră* 739 (1444)
Spectacole de vară 746 (1444)
Un prix de vertu 751 (1444)
France-Allemagne 752 (1444)
Muncitorii şi drumeţia 754 (1444)
Început de stagiune. La sfârşitul unei exeperienţe de „trust" teatral 759 (1444)
Plutus de Aristofan la Teatrul Muncă și voie bună . 765 (1445)
Caragiale şi marele public 768 (1445)
Notă la *Tărâm transcedent* 772 (1445)
Notă la o piesă de Charles Morgan 779 (1445)
Victor Ion Popa. *Maistoraşul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu* 788 (1445)
Après la mort du professeur Freud 792 (1445)
Georges Mihail Zamfiresco 794 (1446)
Pearl Buck: *Îngerul luptător* 796 (1446)
La moartea lui G. M. Zamfirescu 800 (1446)
Scrisoarea pierdută într-o nouă interpretare ... 807 (1446)
Cărţi de război 813 (1446)
Notă despre un actor 817 (1447)
Note 824 (1447)
M. Sadoveanu: *Morminte* 832 (1447)

1940

Andrea Majocchi. *Viaţă de chirurg* 836 (1447)
Notă despre traduceri 840 (1447)

Directoratul Camil Petrescu 846 (1448)
Teodor Scorţescu: *Concina prădată* 850 (1448)
Titu Maiorescu şi *Jurnalul* său 855 (1448)
Note 868 (1448)
Şerban Cioculescu despre *Viaţa lui I. L. Caragiale* 874 (1449)
Titu Maiorescu. *Însemnări zilnice* 877 (1449)
La Braşov, într-o zi de iarnă 881 (1449)
Liviu Rebreanu. *Amândoi* 886 (1449)
Mihail Sadoveanu. *Opere* Vol. I 890 (1449)
Jacques Copeau 894 (1449)
Note 900 (1450)
Remuşcările de ortografie ale unui romancier .. 903 (1450)
Bălcescu într-o nouă ediţie 910 (1450)
Bucureştii inainte şi după Restauraţie 914 (1450)
Viaţa literară sub Restauraţie 923 (1450)
Notă despre critică şi critici 929 (1451)
Note 936 (1451)

1944

Margaret Kennedy *Destinul Tessey Sanger* 939 (1451)

1945

Povestea *Stelei fără nume* 947 (1451)

ADDENDA

Breviar 1935 .... 969 (1452)
Breviar 1936 .... 1318 (1452)
Armata roşie vine 1357 (1453)
Manifestul Blocului Naţional-Democratic 1380 (1455)

ADDENDA II

Nici asta nu se poate! 1383 (1455)
Dezbaterile procesului dramei de la Buzău ... 1385 (1456)

CATALOG
COLECŢIA „OPERE FUNDAMENTALE”
(coordonată de Eugen Simion)

150 DE VOLUME
(2000-2014)

TUDOR ARGHEZI, **Opere**, ediţie îngrijită de Mitzura Arghezi şi Traian Radu.
Vol. I-II, 1874 p., 2000. Cuprind toate versurile poetului, din volume, din periodice şi inedite.
Vol. III-IV, 2956 p., 2003. Cuprind, integral, publicistica scriitorului (1896-1918).
Vol. V-VI, 3186 p., 2004. Cuprind publicistică (1919-1930).
Vol. VII-VIII, 2677 p., 2005. Cuprind publicistică (1931-1940).
Vol. IX, 1924 p., 2006. Cuprinde publicistică (1941-1947).

A. E. BACONSKY, **Opere**, ediţie îngrijită de Pavel Ţugui şi Oana Safta, introducere Eugen Simion. Vol. I, 2009, Poezii, CXXIV+476 p. Vol. II, 2009, Proză, 968 p.

G. BACOVIA, **Opere**, ediţie îngrijită de Mircea Coloşenco, 1014 p., 2001.
Cuprinde, integral, opera poetică a scriitorului precum şi proză, corespondenţă, publicistică.

EUGEN BARBU, **Opere**, vol. I şi II, ediţie îngrijită de Mihai Ungheanu, 3544 p., 2006.
Cuprinde nuvele, romane *(Groapa, Săptămâna nebunilor, Principele, Ianus).* Jurnal.

ION BARBU, **Opere**, ediţie alcătuită de Mircea Coloşenco, două volume, 2438 p., 2000.
Cuprinde versuri originale şi traduceri (vol. I), proză, jurnal de creaţie, corespondenţă (v.ol. II).

ŞTEFAN BĂNULESCU, **Opere**, ediţie îngrijită de Oana Soare, două volume, 2428 p., 2005.
Ediţia cuprinde: *Iama bărbaţilor, Cântece de câmpie, Cartea Milionarului, Cartea de la Metopolis,* part. I, *Cartea Dicomesei* (fragmente de roman), *Marile cariere* (fragmente de roman) şi proză eseistică – vol. I; proză memorialistică, publicistică, corespondenţă – vol. II.

L. BLAGA, **Opere**, vol. I-III, ediţie critică de George Gană. Cronologie şi aducere la zi a receptării critice Nicolae Mecu. Introducere de Eugen Simion. Vol. I. Poezii, 2012, CCXVI+1390 p. Vol. II. Teatru, 2012, LXXIV+1078 p. Vol. III. Teatru, 2012, 1116 p.

DIMITRIE BOLINTINEANU, **Opere**, ediţie îngrijită de Teodor Vârgolici, două volume, 2938 p., 2006.
Cuprinde poezii, romane *(Manoil, Elena, Doritorii nebuni)* precum şi însemnări de călătorie.

ION BUDAI-DELEANU, **Opere**, ediţie îngrijită, cronologie, note şi comentarii, glosar şi repere critice de Gheorghe Chivu şi Eugen Pavel. 2011, CII+1354 p.

I. L. CARAGIALE, **Opere**, patru volume.
Vol. I-II, ediţie îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna şi Constantin Hârlav, 2500 p., 2000. Cuprind: proză literară (vol. I) şi teatru (vol. II).
Vol. III, ediţie îngrijită de Stancu Ilin şi Constantin Hârlav, 1238 p., 2001. Cuprinde publicistica scriitorului.
Vol. IV, ediţie îngrijită de Stancu Ilin şi Constantin Hârlav, 1190 p., 2002. Cuprinde corespondenţa scriitorului (1067 scrisori).

MATEIU I. CARAGIALE, **Opere**, ediţie îngrijită de Barbu Cioculescu, 974 p., 2001.
Cuprinde, integral, opera scriitorului (*Pajere, Remember, Craii de Curtea-Veche, Sub pecetea tainei,* articole, studii şi note de heraldică, genealogie şi istorie, jurnal şi agende, corespondenţă).

DIMITRIE CANTEMIR, **Opere**, vol. I, ediţie îngrijită de Virgil Cândea, Stela Toma şi Nicolae Stoicescu, 1656 p., 2003. Cuprinde scrierile în limba română: *Divanul sau Gâlceava înţeleptului cu lumea, Istoria ieroglifică* şi *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor.*

G. CĂLINESCU, **Opere**, *Romane,* ediţie îngrijită de Nicolae Mecu, vol. I-II, 2846 p., 2006.
Cuprinde toate romanele scriitorului: *Cartea nunţii* şi *Enigma Otiliei* (vol. I), *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* (vol. II).
Publicistică
Vol. I-II, ediţie îngrijită de Nicolae Mecu, Oana Soare, Pavel Ţugui şi Magdalena Dragu, 3086 p., 2006. Cuprind publicistică din anii 1920-1935.
Vol. III-IV, ediţie îngrijită de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare şi Pavel Ţugui, 3247 p., 2007. Cuprinde publicistica din anii 1936-1939.
Vol. V-VI, ediţie îngrijită de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare şi Pavel Ţugui, 2352 p., 2008. Cuprinde publicistica din anii 1940-1947.
Vol. VII-VIII, ediţie îngrijită de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare şi Pavel Ţugui, 3208 p., 2009. Cuprinde publicistica din anii 1948-1957.
Vol. IX-X, ediţie îngrijită de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare şi Pavel Ţugui, 2498 p., 2010. Cuprinde publicistica din anii 1958-1962.
Vol. XI-XII, ediţie îngrijită de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare şi Pavel Ţugui, 2728 p., 2012. Cuprinde publicistica din anii 1963-1965. Postume.

EMIL CIORAN, **Opere**, vol. I-II, ediţie îngrijită, cronologie, note şi comentarii, glosar şi repere critice de Marin Diaconu. 2012, Vol. I, CCCXII+1372 p. Vol. II, 1996 p.

G. COŞBUC, **Opere**, ediţie îngrijită de Gh. Chivu şi Gavril Scridon, Studiu introductiv de Dumitru Micu.
Vol. I, 1246 p., 2006. Cuprinde poezii.

Vol. II, 1252 p., 2007. Cuprinde proză (*Războiul nostru pentru neatârnare, Povestea unei coroane de oţel, Din ţara Basarabilor; Dintr-ale neamului nostru* ş.a.).

ION CREANGĂ, **Opere**, ediţie îngrijită de Iorgu Iordan şi Elisabeta Brâncuşi, 1396 p., 2000.
Cuprinde toată opera literară a lui Ion Creangă *(Poveşti, Amintiri din copilărie, Povestiri,* articole şi corespondenţă).

PETRU DUMITRIU, **Opere**, ediţie îngrijită de Ecaterina Ţarălungă, trei volume, 5212 p., 2004.
Ediţia cuprinde: Publicistică, Dosare de securitate, Eseuri, Proză. Alte texte, *Cronică de câmpie* – vol. I; *Cronică de familie* – vol. II; *Colecţia de biografii, Autobiografii* şi *Memorii contemporane* – vol. III.

MIHAI EMINESCU, **Opere**, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc, şapte volume.
Vol. I-III, 3528 p., 1999.
Ediţia cuprinde: Poezii (vol. I); Proză. Teatru. Literatură populară (vol. II); Publicistică. Corespondenţă. Fragmentarium (vol. III).
Vol. IV-V, 3770 p., 2000. Cuprind integral publicistica poetului.
Vol. VI-VII, 3170 p., 2003. Cuprind scrieri din manuscrise: dicţionarul de rime, traduceri, corespondenţă.

NICOLAE FILIMON, **Opere**, ediţie îngrijită de Mircea Anghelescu, 1317 p., 2005.
Cuprinde întreaga operă cunoscută a scriitorului: *Ciocoii vechi şi noi, Escursiuni în Germania Meridională,* nuvele, basme, publicistică.

OCTAVIAN GOGA, **Opere**, vol. I, ediţie îngrijită de Ion Dodu Bălan, 1350 p., 2001.
Cuprinde: poezii, teatru, mărturii şi jurnale (1916, 1931, 1933).

B. P. HASDEU, **Opere**, ediţie îngrijită de Stancu Ilin şi I. Oprişan.
Vol. I-II, 2846 p., 2006. Cuprinde poezii şi proză, vol. I; Dramaturgie. Folcloristică, vol. II.

Vol. III-IV, 3426 p., 2007. Cuprind: Studii şi articole literare, filosofice şi culturale. Studii şi articole de economie politică. Publicistica politică.

ION HELIADE-RĂDULESCU, **Opere**, două volume, ediţie îngrijită de Mircea Anghelescu, 2379 p., 2002.
Cuprinde versuri (vol. I) şi proză (vol. II), inclusiv *Echilibru între antiteze.*

ANTON HOLBAN, **Opere**, două volume, ediţie îngrijită de Elena Beram, 2162 p., 2005.
Cuprinde: romane, nuvele, schiţe, povestiri (vol. I); teatru, note de călătorie, publicistică (vol. II).

PANAIT ISTRATI, **Opere**, două volume, ediţie îngrijită de Teodor Vârgolici, 2368 p., 2003.
Ediţia cuprinde textele scrise direct în limba română sau traduse de autor (vol. I), precum şi lucrările traduse din franceză de secretarul scriitorului, Al. Talex (vol. II).

ALEXANDRU MACEDONSKI, **Opere**, ediţie alcătuită de Mircea Coloşenco.
Vol. I-II, 3081 p., 2004. Cuprind versuri şi proză în limba română (vol. I), precum şi dramaturgie, traduceri şi adaptări în limba română, versuri, proză şi dramaturgie în limba franceză.
Vol. III, 1318 p., 2007. Cuprinde publicistică (*Literatorul,* 1880-1919).

TITU MAIORESCU, **Opere**, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc.
Vol. I-II, 2684 p., 2005. Cuprind: *Critice* (vol. I); traduceri şi încercări literare (vol. II).
Vol. III-IV, 2514 p., 2006. Cuprind discursuri parlamentare (1866-1917).

MARIN PREDA, **Opere**, ediţie îngrijită de Victor Crăciun, patru volume.
Vol. I-III, 4754 p., 2002. Ediţia cuprinde: *Întâlnirea din Pământuri, Moromeţii I* (vol. I); *Moromeţii II, Risipitorii,*

Intrusul, Marele singuratic (vol. II); *Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni* (vol III).
Vol. IV, 1348 p., 2003. Cuprinde: *Viaţa ca o pradă, Convorbiri cu Florin Mugur,* precum şi publicistică literară.

LIVIU REBREANU, **Opere**, vol. I-III, ediţie îngrijită de Mircea Coloşenco şi Ilderim Rebreanu, 3438 p., 2001.
Ediţia cuprinde: *Ion, Pădurea spânzuraţilor, Adam şi Eva* (vol. I); *Ciuleandra, Crăişorul Horia, Răscoala* (vol. II); *Jar, Gorila, Amândoi* (vol. III).

MIHAIL SEBASTIAN, **Opere**, vol. I-IV, ediţie coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante de Mihaela Constantinescu-Podocea, Petruş Costea şi Oana Safta. Prefaţă de Eugen Simion.
Opere, vol. I, 2011, LXXXII+1598 p. cuprinde proză: *Fragmente dintr-un carnet găsit; Femei.* Romane: *De două mii de ani; Cum am devenit huligan; Oraşul cu salcâmi; Accidentul.*
Opere, vol. II, 2011, 1040 p. cuprinde: Teatru, corespondenţă. Secţiunea de teatru cuprinde: *Jocul de-a vacanţa; Steaua fără nume; Insula; Ultima oră; Nopţi fără lună; Potopul.* Prefaţa la vol. II: Eugen Simion.
Opere, vol. III, 2013, 1360 p. cuprinde publicistică (1926-1930).
Opere, vol. IV, 2013, 1312 p. cuprinde publicistică (1931-1932).
Opere, vol. V, 2014, 944 p. cuprinde publicistică (1933-1934).
Opere, vol. VI, 2014, 1168 p. cuprinde publicistică (1935).

ION D. SÎRBU, ediţie ingrijită, cronologie, note, repere critice de Toma Velici şi Tudor Nedelcea. Prefaţă de Eugen Simion.
Opere, vol. I, 2013, 1408 p. cuprinde *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal.*
Opere, vol. II, 2013, 1640 p. cuprinde *Corespondenţă.*

WILLIAM SHAKESPEARE, **Opere**, vol. I-II, ediţie îngrijită de Dan Grigorescu, 2418 p., 2007.
Primele două volume ale ediţiei de opere complete cuprind comedii, sonete şi poeme.

IOAN SLAVICI, **Opere**, ediţie îngrijită de Constantin Mohanu.
Vol. I-II, 2192 p., 2001. Cuprind, integral, nuvelistica scriitorului.
Vol. III-IV, 2006 p., 2003. Cuprind romane *(Mara, Din bătrâni, Cel din urmă armaş, Corbei, Din păcat în păcat).*
Vol. V, 920 p., 2004. Cuprinde poveşti şi povestiri din periodice, teatru din periodice şi manuscrise.
Vol. VI, 1112 p., 2005. Cuprinde memoria-listică *(Închisorile mele, Amintiri, Lumea prin care am trecut).*
Vol. VII, 1612 p., 2006. Cuprinde publicistică literară, scrieri istorice şi etnografice.
Vol. VIII, 1702 p., 2007. Cuprinde scrieri istorice şi etnografice, sociale şi economice.

MARIN SORESCU, **Opere**, *ediţie îngrijită de Mihaela Constantinescu-Podocea, şapte volume.*
Vol. I-II, 3646 p., 2002, ediţia cuprinde opera poetică a lui Marin Sorescu, inclusiv postumele şi ineditele.
Vol. III, 1822 p., 2003. Cuprinde integral teatrul scriitorului.
Vol. IV-V, 3072 p., 2005. Ediţia cuprinde publicistică din volume şi periodice.
Vol. VI, 1240 p., 2006. Cuprinde romane (*Trei dinţi din faţă, Viziunea vizuinei*) şi proză scurtă.
Vol. VII, 1662 p., 2007. Traduceri.

NICHITA STĂNESCU, **Opere**, *ediţie alcătuită de Mircea Coloşenco, şase volume.*
Vol. I-III, 4548 p., 2002. Cuprind versurile originale şi traduceri.
Vol. IV-V, 2902 p., 2003. Cuprind scrieri în proză şi traduceri (vol. IV), publicistică, corespondenţă şi grafică (vol. V).
Vol. VI, 682 p., 2005. Cuprinde versuri, proză, interviuri, traduceri.

Poeme de dragoste. Fals jurnal intim. Album Nichita Stănescu, antologie de Eugen Simion, album de Mircia Dumitrescu, 776 p., 2008.

CONSTANTIN STERE, ediţie ingrijită, cronologie, note şi comentarii de Victor Durnea. Studiu introductiv de Eugen Simion. Prefaţă de Mihai Cimpoi.

Opere, vol. I, 2010, XCVI+1360 p. *În preajma revoluţiei* (roman); I. *Smaragda Theodorovna*; II, *Copilăria şi adolescenţa lui Vania Răutu*; III. *lutul*; IV. *Hotarul* şi V. *Nostalgii.*

Opere, vol. II, 2010, 1632 p. *În preajma revoluţiei* (roman); VI. *Ciubăreşti*; VII. *În ajun*; VIII. *Uraganul.*

SORIN TITEL, **Opere***, două volume, ediţie îngrijită de Cristina Balinte, 3296 p., 2005.*

Ediţia cuprinde schiţe şi povestiri, nuvele şi romanele *Reîntoarcerea posibilă, Dejunul pe iarbă, Lunga călătorie a prizonierului, Ţara îndepărtată* (vol. I), *Clipa cea repede, Femeie, iată Fiul Tău, Melancolie,* precum şi scenarii de film (vol. II).

MIRCEA VULCĂNESCU, **Opere**, două volume, ediţie îngrijită de Marin Diaconu, 3115 p., 2005.

Ediţia cuprinde scrieri filosofice, de istorie, critică de atitudine culturală şi sociologie, printre care: *Nae Ionescu. Aşa cum l-am cunoscut, Prolegomene sociologice la satul românesc* şi *Şcoala sociologică a lui Dimitrie Gusti.*